CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

598

abril 2000

DOSSIER:
Machado de Assis

Joao Cabral de Melo Neto
Una lección de poesía

Juan José Sebreli
El español como lengua del pensamiento

Entrevistas con Paule Constant y John Gledson

Cartas de Argentina y Berlín

Notas sobre Goncharov, Blanca Varela, Goethe, Juan Filloy, Mario Benedetti y Fernando Ampuero

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

598 ÍNDICE

DOSSIER
Machado de Assis

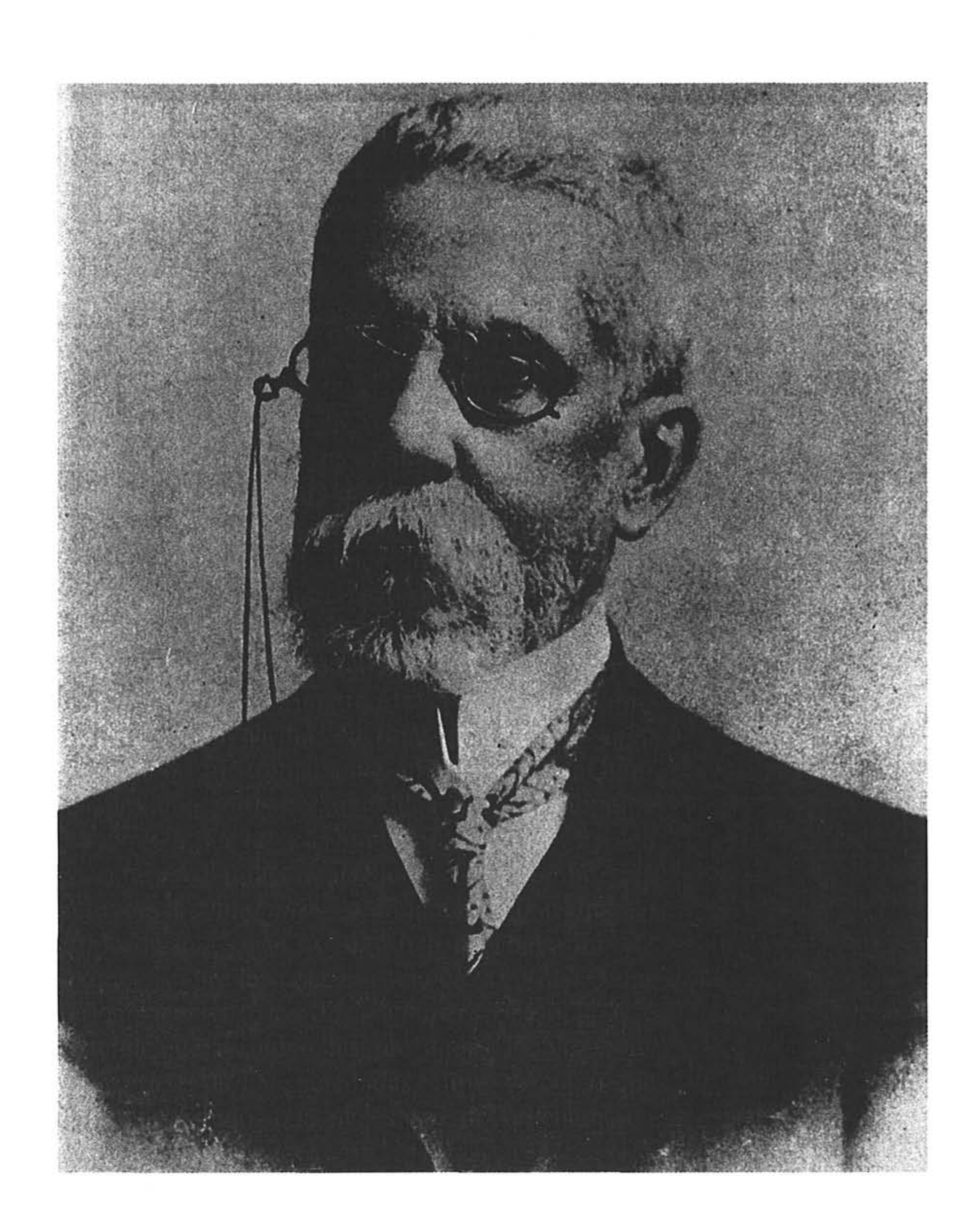
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Machado de Assis

Los textos de K. David Jackson, Antonio Dimas y João Alexandre Barbosa se publican por gentileza de la revista *CULT,* de São Paulo.



Ideal del crítico*

Machado de Assis

Se figuran algunos que ejercer la crítica es una tarea fácil, como a otros les parece igualmente fácil la tarea de legislador, pero para la representación literaria como para la representación política es necesario tener alguna cosa más que un simple deseo de hablar a la multitud. Desgraciadamente es la opinión contraria la que domina, y la crítica, desamparada por los lúcidos, es ejercida por los incompetentes.

Son obvias las consecuencias de una tal situación. Las musas, privadas de un farol seguro, corren el riesgo de naufragar en los mares siempre desconocidos de la publicidad. El error producirá error; amortecidos los nobles estímulos, derribadas las legítimas ambiciones, sólo un tribunal será acatado, y ése, si bien es el más numeroso, es también el menos decisivo. El poeta oscilará entre las sentencias mal concebidas del crítico y los arrestos caprichosos de la opinión; ninguna luz, ningún consejo, nada le mostrará el camino que debe seguir –y la muerte próxima será el premio definitivo de sus fatigas y de sus luchas.

¿Llegamos ya a las tristes consecuencias? No quiero proferir un juicio, que sería temerario, pero cualquiera puede notar con qué largos intervalos aparecen las buenas obras, y cómo son raras las publicaciones marcadas por un talento verdadero. ¿Queréis cambiar esta situación aflictiva? Establecer la crítica, pero la crítica fecunda, y no la estéril, que nos aborrece y nos mata, que no refleja ni discute, que derriba por capricho o levanta por vanidad; establecer la crítica razonadora, sincera, perseverante, elevada, ese será el medio de realzar los ánimos, promover los estímulos, guiar a los nuevos, corregir a los talentos ya hechos; condenad al odio, a la camaradería y a la indiferencia –esas tres llagas de la crítica de hoy–, poned en lugar de ellas la sinceridad, la solicitud y la justicia, y sólo así tendremos una gran literatura.

Está claro que a esa crítica, destinada a producir tamaña reforma, se debe exigir las condiciones y las virtudes que faltan a la crítica dominante; y

* *Publicado en el* Diario de Río de Janeiro, *el 18 de octubre de 1865 y recogido posteriormente en el volumen* Crítica literaria. *Lo hemos traducido por la edición de 1953 de las* Obras Completas, *W. M. Jackson Inc. Editores, São Paulo.*

para definir mejor mi pensamiento he aquí lo que yo exigiría al crítico del futuro.

El crítico actualmente aceptado no destaca por la ciencia literaria, creo incluso que una de las condiciones para desempeñar tan curioso papel es despreocuparse de todas las cuestiones que tienen que ver con el dominio de la imaginación. Otra, mientras tanto, debe ser la marcha del crítico. Lejos de resumir en dos líneas –cuyas frases ya el tipógrafo tiene hechas– el juicio sobre una obra, le cumple meditar profundamente sobre ella, buscarle el sentido íntimo, aplicarle las leyes poéticas, ver, en fin, hasta qué punto la imaginación y la verdad dialogan en dicha producción. De este modo las conclusiones del crítico sirven tanto a la obra ya hecha como a la obra en embrión. Crítica es análisis: la crítica que no analiza es la más cómoda, pero no puede pretender ser fecunda.

Para realizar tan diversas obligaciones, entiendo que no basta una lectura superficial de los autores, ni la simple reproducción de impresiones de un momento; se puede, es verdad, fascinar al público mediante una fraseología que se emplea siempre para alabar o rebajar; pero en el ánimo de aquellos para los que una frase nada vale desde que no contiene una idea, ese modo es impotente y esa crítica, negativa.

No comprendo al crítico sin conciencia. La ciencia es la conciencia, he aquí las dos condiciones principales para ejercer la crítica. La crítica útil y verdadera será aquella que, en vez de modelar sus sentencias por un interés, sea el interés del odio, sea el de la adulación o de la simpatía, trate de reproducir únicamente los juicios de su conciencia. Ella debe ser sincera, a riesgo de ser nula. No le es dado defender sus intereses personales, ni los ajenos, sino solamente su convicción, y su convicción debe formarse tan pura y tan alta que no sufra la acción de las circunstancias externas. Poco le deben importar las simpatías o antipatías de los otros; una sonrisa complaciente, si puede ser recibida y retribuida con otra, no debe determinar, como la espada de Breno, el peso de la balanza; por encima de todo, de la sonrisas y de las desatenciones, está el deber de decir la verdad, y en caso de duda, antes callarla que negarla.

Con estos principios, comprendo que es difícil convivir, pero la crítica no es una profesión de rosas, y si lo es, lo es solamente en lo que respecta a la satisfacción de decir la verdad.

De las dos condiciones antes indicadas se deducen naturalmente otras, tan necesarias como ellas para el ejercicio de la crítica. La coherencia es una de esas condiciones, y sólo puede practicarla el crítico verdaderamente concienciado. De hecho, si el crítico, en la manifestación de sus juicios, se deja impresionar por circunstancias ajenas a la cuestiones literarias, ha

de caer frecuentemente en contradicción, y sus juicios de hoy serán la condenación de sus apreciaciones de ayer. Sin una coherencia perfecta, sus sentencias pierden todo vislumbre de autoridad, y reduciéndose a la condición de veleta, movida al soplo de todos los intereses y de todos los caprichos, el crítico acaba siendo únicamente el oráculo de sus inconscientes aduladores.

El crítico debe ser independiente –independiente en todo y de todo–, independiente de la vanidad de los autores y de la vanidad propia. No debe cuidarse de inviolabilidades literarias, ni de ciegas adoraciones, pero también debe ser independiente de las sugestiones del orgullo, y de las imposiciones del amor propio. La profesión del crítico debe ser una lucha constante contra todas esas dependencias personales que desautorizan sus juicios, sin dejar de pervertir la opinión. Para que la crítica sea maestra, es necesario que sea imparcial –armada contra la insuficiencia de sus amigos, solícita hacia el mérito de sus adversarios–, y en este punto la mejor lección que yo podría presentar a los ojos del crítico sería aquella expresión de Cicerón, cuando César mandaba levantar las estatuas de Pompeyo: «Levantando las estatuas de tu enemigo consolidas tus propias estatuas».

La tolerancia es también una virtud del crítico. La intolerancia es ciega y la ceguera es un elemento del error; el consejo y la moderación pueden corregir y encaminar las inteligencias, pero la intolerancia nada produce que tenga las condiciones de fecundo y duradero.

Es necesario que el crítico sea tolerante, incluso en el terreno de las diferencias de escuela: si las preferencias del crítico son por la escuela romántica, le cumple no condenar, sólo por eso, las grandes obras que la tradición clásica nos legó, ni las obras meditadas que la musa moderna inspira. Del mismo modo deben los clásicos hacer justicia a las buenas obras de los románticos y de los realistas, tan entera justicia como éstos deben a las obras buenas de aquéllos. Puede haber un hombre de bien en el cuerpo de un mahometano, puede haber una verdad en la obra de un realista. Mi admiración por *El Cid* no me hace oscurecer las bellezas de *Ruy Blas*. La crítica que, para no tomarse el trabajo de meditar y profundizar, se limitase a una proscripción en masa, sería la crítica de la destrucción y del aniquilamiento.

¿Será necesario decir que una de las condiciones de la crítica debe ser la urbanidad? Una crítica que, para la expresión de sus ideas, sólo encuentra fórmulas ásperas, puede perder las esperanzas de influir y dirigir. Para mucha gente será ése el medio de probar independencia, pero los ojos experimentados harán muy poco caso de una independencia que necesita salir de la sala para mostrar que existe.

Moderación y urbanidad en la expresión, he ahí el mejor medio de convencer; no hay otro que sea tan eficaz. Si la delicadeza de las maneras es un deber de todo hombre que vive entre los hombres, con más razón es un deber del crítico, y el crítico debe ser delicado por excelencia. Como su obligación es decir la verdad, y la dice a lo que hay más susceptible en este mundo, que es la vanidad de los poetas, le cumple, a él sobre todo, no olvidar nunca ese deber. De otro modo, el crítico pasará el límite de la discusión literaria para caer en el terreno de las discusiones personales; cambiará el campo de las ideas en campo de palabras, de injurias, de recriminaciones –si una buena dosis de sangre fría por parte del adversario no tornara imposible ese espectáculo indecente.

Saber la materia de la que se habla, buscar el espíritu de un libro, descarnarlo, profundizarlo, hasta encontrarle el alma, indagar constantemente las leyes de lo bello, todo eso con la mano en la conciencia y la convicción en los labios; adoptar una regla definida a fin de no caer en la contradicción, ser franco sin asperezas, independiente sin injusticia, tarea noble es esa que más de un talento podría desempeñar si quisiese aplicarse exclusivamente a ella. A mi entender es incluso una obligación de todo aquel que se sienta con fuerza de intentar la gran obra de análisis concienzudo, solícita y verdadera.

Los resultados serían inmediatos y fecundos. Las obras que pasasen del cerebro del poeta a la conciencia del crítico, en vez de ser tratadas conforme a su buen o mal humor, estarían sujetas a un análisis severo, aunque útil; el consejo sustituiría a la intolerancia, la fórmula urbana estaría en el lugar de la expresión rústica, la imparcialidad daría leyes en lugar de los caprichos, de la indiferencia y de la superficialidad.

Esto por lo que respecta a los poetas. En cuanto a la crítica dominante, como no podría sustentar por ella misma, –o trataría de entrar en el camino de los deberes difíciles pero nobles–, o quedaría reducida a conquistar por sí misma los aplausos que le negasen las inteligencias esclarecidas.

Si esta reforma, que yo sueño sin esperanzas de una realización cercana, viniese a cambiar la situación actual de las cosas, ¡qué talentos nuevos, qué nuevos escritos, qué estímulos, qué ambiciones! El arte tomaría nuevos aspectos a los ojos de los debutantes; las leyes poéticas –tan confundidas hoy y tan caprichosas– serían las únicas por las cuales referirse al merecimiento de las producciones, y la literatura alimentada todavía hoy por algún talento corajudo y bien encaminado, vería nacer para ella un día de florecimiento y prosperidad. Todo eso depende de la crítica. Que ella aparezca, convencida y resuelta, y su obra será la mejor obra de nuestros días.

Traducción: *Juan Malpartida*

El pesimismo como método
Comentario sobre Machado de Assis

João Almino

Como escritor, considero a Machado de Assis como el más actual de los escritores brasileños del siglo diecinueve, aquél que, más que cualquier otro, podemos leer ahora sin tener que excusarlo por haber nacido en otro siglo y carecer de las percepciones que nos son comunes en nuestros días. Machado de Assis sigue siendo el maestro de mi generación literaria en Brasil, me ha influido a mí y a otros escritores, como lo hizo con generaciones precedentes.

El libro clásico *Formación de la Literatura Brasileña* de Antonio Candido, el más importante crítico brasileño contemporáneo, termina con una referencia a Machado de Assis. Sin embargo, la obra literaria de Machado ya no es objeto de estudio en la *Formación,* puesto que ella señala el punto de partida de la literatura madura del Brasil.

Machado supo partir del horizonte literario del país para construir su trabajo con independencia y espíritu crítico. Su doble crítica a los románticos y a la nueva generación son indicios de esa madurez, si es cierto, como dijo el mismo Candido en otro texto, que la madurez de una literatura se mide por su capacidad de ser autorreferencial –Candido cree que eso ocurre de forma plena solamente con el *modernismo*, es decir, con la vanguardia de los años veinte.

Dice Machado en su texto *La Nueva Generación,* publicado en 1879: «La nueva generación se burla a veces del romanticismo. No se puede exigir de la extrema juventud la exacta ponderación de las cosas; no hay que imponer la reflexión al entusiasmo. De otra suerte, esa generación habría advertido que la extinción de un gran movimiento literario no trae consigo la condenación formal y absoluta de todo lo que afirmó; alguna cosa entra y se queda en el peculio del espíritu humano. Más que nadie, ella estaba obligada a no ver en el romanticismo un simple interreino, una brillante pesadilla, un efecto sin causa, sin nada más que, si no dio todo lo que prometía, deja cuanto basta para legitimarlo. Muere porque es mortal. En este punto cita a Renan: «Las teorías pasan, pero las verdades necesarias deben subsistir».

Sin embargo, Machado está de acuerdo con la crítica de los nuevos poetas al lirismo romántico. Dice: «Ellos abrieron los ojos al sonido de un liris-

mo personal, que, salvo las excepciones, era la más enervadora música posible, la más trivial y sin gracia. La poesía subjetiva llegó efectivamente a los últimos límites de la convención, bajó al juego pueril, a una serie de cosas sentimentales y vulgares».

Pero Machado también toma distancia en relación a los naturalistas que, al rehacer «la historia de las cosas», dirigen «al mundo externo todas las atenciones» de esa juventud literaria. Afirma: «Iba a olvidarme de una bandera hastiante para algunos, el Realismo, la más frágil de todas, porque es la negación misma del principio del arte... Un poeta, V. Hugo, dirá que hay un límite infranqueable entre la realidad, según el arte, y la realidad, según la naturaleza. Un crítico, Taine, escribirá que si la exacta copia de las cosas fuera el fin del arte, la mejor novela o el mejor drama serían la reproducción taquigráfica de un proceso judicial. Creo que aquel no es clásico, ni este romántico. Tal es el principio sano, superior a las contiendas y teorías particulares de todos los tiempos».

Sus libros no comparten directamente ninguna de las grandes corrientes ideológicas de su tiempo, lo que llevaba a Silvio Romero, la voz disonante de una crítica laudatoria de Machado, a afirmar, en su libro *Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*, publicado en 1897, que su trabajo era inconsecuente.

No fue un adepto del positivismo, del evolucionismo u otros tipos de determinismo. No fue socialista, republicano ni abolicionista. No fue romántico ni naturalista, aunque todas estas corrientes filosóficas, políticas o estéticas estén tratadas, a distancia, en su obra.

En el citado artículo sobre la nueva generación, habla con ironía del «optimismo, no solamente tranquilo, sino triunfante» de las nuevas ideas, sobre todo las ideas evolucionistas. «Nuestra juventud manifiesta seguramente el deseo», dice, «de ver alguna cosa por tierra, una institución, un credo, algún uso, algún abuso; pero el orden general del universo les parece la perfección misma». Y agrega: «La justicia, cuyo advenimiento nos es anunciado en versos subidos de entusiasmo, la justicia casi no llega a ser un complemento, sino un suplemento; y así como la teoría de la selección natural da la victoria a los más aptos, así otra ley, a la que se podrá llamar selección social, entregará la palma a los más puros. Es el reverso de la tradición bíblica; es el paraíso en el fin». Su distancia en relación a «La Nueva Generación» de progresistas evolucionistas, que sufren la influencia del desarrollo de las modernas teorías científicas, fue una de las causas de la irritación que provocó en el crítico Silvio Romero, quien consideraba que Tobias Barreto y los demás miembros de la llamada escuela de Recife, que representaban, desde el punto de vista filo-

sófico, a esta nueva generación, producían lo más consecuente del pensamiento en Brasil.

Machado trabajaba, así, dentro de las fronteras de la discusión estética y literaria brasileña, situándose en relación al pasado y a la nueva generación literaria. Al ser un marco de la madurez literaria de Brasil, es para la literatura brasileña más que un escritor del siglo XIX y más que un escritor entre otros que contribuye a la evolución literaria. Su obra es una referencia fundamental para la literatura brasileña de la actualidad.

Machado de Assis tiene un papel central en una tradición brasileña de literatura urbana, generalmente realista y poco orientada a lo pintoresco. Creo que en esa tradición ya se podría incluir a Manuel Antonio de Almeida con sus *Memorias de um Sargento de Milicias*, publicado en 1853, un cierto Alencar, el de, por ejemplo, *Senhora, Lucíola* e incluso el de *A Pata da Gazela*, Raul Pompéia con su *O Ateneu* a finales del siglo y, ya en pleno siglo XX, Lima Barreto, el autor de *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* y otros tantos hasta llegar a la literatura urbana brasileña de los años setenta y al realismo más imaginativo y menos testimonial de los días de hoy. Dice Candido, en su ensayo *Literatura e Subdesenvolvimento*, publicado en 1973: «El caso del Brasil es quizás peculiar, pues aquí el regionalismo, que principia con el romanticismo, antes que en otros países, jamás ha producido obras reputadas de primera plana, aun por sus contemporáneos. Ha sido siempre una tendencia secundaria, si no francamente subliteraria, en prosa y en verso. Los mejores productos de la ficción brasileña fueron urbanos, las más de las veces desprovistos de cualquier rasgo pintoresco. Su mayor representante, Machado de Assis, mostraba desde 1880 la fragilidad del descriptivismo y del color local, que ha eliminado de sus libros extraordinariamente elaborados».

Los muchos Machados

Pasa con los grandes escritores: sus obras permanecen vivas al dialogar con nuevas generaciones de lectores y al abrir, así, nuevas perspectivas de interpretación.

Antonio Candido hace una tipificación de los múltiples Machados estudiados por la crítica a lo largo de varias décadas. El primer Machado, a principios de este siglo, estudiado por Oliveira Lima, es filosófico y clásico. El segundo, en los 30, el de Lúcia Miguel-Pereira y de Augusto Meyer, es psicológico. Después, en los 40, es existencialista y sociológico, de

acuerdo a los textos de Barreto Filho y de Astrojildo Pereira respectivamente. Podríamos agregar que igualmente se suceden críticas de naturaleza culturalista, marxista-estructuralista e historicista.

Obviamente la obra de Machado no se reduce a ninguna de estas interpretaciones, que son, con todo, generalmente correctas ya que corresponden al saber y a las obsesiones de cada época. Más que en el caso de otras, la obra de Machado es irreductible, porque es en gran medida una obra abierta, que revela nuevas realidades, pero las presenta fuera de los credos ideológicos de su tiempo y en sus formas múltiples, con ambigüedad, sin trama rígida, sin linealidad y a partir de perspectivas subjetivas.

La distancia crítica

Algunas de las características de esa obra son fundamentales para la comprensión del conjunto de la literatura brasileña, entre otras la descripción no pintoresca del Brasil, el realismo imaginativo y el pesimismo atemperado con el humor.

De esos trazos quisiera hablar a partir de uno que les da unidad y que de alguna forma los explica: Machado tenía verdadera independencia de espíritu. En resumen, su punto de vista no se da desde un lugar fijo y conocido. No concentra sus novelas sobre temas específicos. No escribe tampoco a partir de una brasilidad *a priori*. Y sin embargo, en él encontramos al Brasil del siglo XIX y del siglo XX.

¿Cómo puede ocurrir eso? Machado tiene una mirada sorprendente y desconcertante, que es considerada por algunos como una mirada hacia atrás, debida a la influencia estética de la Inglaterra del siglo dieciocho, vía Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy* (1760). ¿O sería, al contrario, una mirada desde adelante, desde el futuro, ya que su obra está estéticamente cercana a mucho de lo que se hizo en el siglo veinte? No. Sería más exacto decir que su mirada se da de lado, es una mirada oblicua.

Oblicua y también distanciada, como si él fuera un observador objetivo, no solamente de las ideas y costumbres de su tiempo, sino también de la subjetividad de los narradores de sus mismos libros.

La distancia que guardaba Machado de todos los absolutos derivaba probablemente de su escepticismo. No idealizaba a Brasil ni a Europa. No creía ciegamente en el progreso, lo que lo vuelve más cercano al siglo XX que al siglo XIX. Hasta la misma racionalidad, que es el terreno en el que trabajó fríamente, fue contemplada por él con mirada distante. Esta misma mirada la aplicó a la ciencia.

Pero en razón de la oblicuidad de su mirada, la distancia que guarda ante las realidades presentes no lo ubica jamás en el terreno de la utopía. Para él no existe ningún «paraíso en el fin», ninguna «selección social», para utilizar sus propios términos.

En realidad, la «selección social» está ironizada en la filosofia del «humanitismo» formulada por el semiloco filósofo Quincas Borba, personaje de las novelas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* y *Quincas Borba.* De hecho, en el capítulo VI de esta última novela, el filósofo explica a su amigo Rubião - a quien dejará su herencia, incluso el perro que trae su mismo nombre, Quincas Borba - que *Humanitas* es un principio que resume el universo y el universo es el hombre; que el encuentro de dos expansiones puede determinar la supresión de una de ellas, pero que rigurosamente no hay muerte, sino vida, puesto que la supresión de una es la condición de sobrevivencia de la otra y la destrucción no alcanza el principio universal y común. *Humanitas,* dice, necesita comer, necesita sobrevivir, aunque, para eso, sea necesario sacrificar a los más débiles, incapaces de resistencia. Quincas Borba explica el carácter benéfico de la guerra, a través del ejemplo del campo de papas que solamente es suficiente para alimentar a una de las dos tribus que lo disputan. Si hacen la paz, las dos mueren de hambre. Con la guerra, al contrarío, hay conservación. «Al vencido, odio y compasión; al vencedor, las papas». La opinión del exterminado no cuenta, porque desaparece el fenómeno y la substancia que subsiste es la misma. Quincas Borba utiliza la imagen del agua que hierve. Los individuos serían como las burbujas que se hacen y deshacen, mientras todo permanece en la misma agua.

La trama del libro *Quincas Borba* puede ser interpretada a través de esta sátira, creo, al positivismo y a las doctrinas evolucionistas. Vemos cómo Cristiano Palha y su mujer Sophia explotan, con astucia, la ingenuidad de Rubião. Al final de la novela, aplastado en su miseria moral, Palha representa el éxito material y social, es un hombre rico y bien establecido, mientras Rubião pierde toda su fortuna y repite, ya loco, engañando su hambre con el delirio de un banquete en las Tullerías, la frase del filósofo Quincas Borba: «Al vencedor, las papas!».

Un tipo especial de realismo

Es un ejemplo más de la ya referida mirada oblicua y distanciada de Machado de Assis, en este caso en relación a las corrientes filosóficas de su tiempo. Esa mirada oblicua y distanciada explica el tipo especial de rea-

lismo que creó en su obra de madurez, un realismo de la ambigüedad, donde la frontera de lo real y lo imaginario está borrada; donde la objetividad, tan cara a los naturalistas, no existe fuera de la perspectiva subjetiva; donde la imaginación más osada está a servicio de la revelación directa de la verdad más cruda, como en el caso de las memorias de un muerto, Brás Cubas, cuya primera virtud es la sinceridad. Esta es más una prueba de su independencia de espíritu, puesto que para eso remó en contra de la marea del naturalismo que dominaba, en ese entonces, el paisaje literario.

El realismo, según el modelo francés, por ejemplo de Balzac, tenía narradores omniscientes, en tercera persona. Ya los narradores de Machado, frecuentemente en primera persona, como es el caso de *Las Memorias Póstumas de Brás Cubas* y de *Dom Casmurro*, ven necesariamente a través del prisma subjetivo y, por lo tanto, limitado. A Machado le interesa la problemática de la identidad, quién soy yo, qué hago en el mundo, qué sentido tienen mis acciones, cuál es la frontera, para mí, entre la razón y la locura. Sus novelas generalmente relatan las aventuras del deseo de un «yo» inconsecuente y frustrado; en otras palabras: las desventuras del deseo.

Hay, sin embargo, una objetividad moderna en *Brás Cubas*, la objetividad del narrador Brás Cubas frente al personaje Brás Cubas, que crea en la novela el espacio del metalenguaje, como lo han destacado, entre otros, Kalman Jorge Barsy en sus *Notas sobre la Estructura de Memorias Póstumas de Brás Cubas* y Wilson Martins en el cuarto volumen de su *História da Inteligência Brasileira*. Como dijo Barsy, Brás Cubas narrador es el «espectador objetivo» del Brás Cubas que vive. Es, así, la objetividad del lugar de la escritura que está tematizada a lo largo del libro. Machado llama la atención del lector, con quien dialoga con frecuencia, hacia la realidad de lo que se lee, hacia la realidad del mismo libro, de su estructura o ausencia de estructura, de sus historias y meandros narrativos.

Como lo han observado Antonio Candido en el *Esquema de Machado de Assis* y Wilson Martins en el libro ya citado, su procedimiento o su técnica realista es, en ese sentido, el contrario de la de Flaubert, quien publicara *L'éducation sentimentale* doce años antes de las *Memorias Póstumas...* y para quien el escritor debe arreglarse de manera que la posteridad piense que él jamás existió. Al contrario de otros escritores brasileños, como Aluizio Azevedo, tampoco sigue Machado los preceptos de Zola, para quien era importante inventariar la realidad en sus mínimos detalles.

Las cuestiones reales son no solamente presentadas a través de ese prisma subjetivo, sino que están ocultas, fragmentadas o desplazadas hacia un

lugar inusitado. Sobre este último punto, John Gledson llamó, por ejemplo, la atención, en su libro *Machado de Assis: Ficção e História*, al hecho de que, en la novela *Quincas Borba*, Machado presenta las cuestiones reales a través del vehículo distorsionado de la locura de Rubião.

En su libro anterior, *The Deceptive Realism of Machado de Assis. A dissenting interpretation of «Dom Casmurro»* (*Machado de Assis: Impostura e Realismo)*, Gledson definía el realismo de Machado como engañoso, justamente por estar oculto para el lector. Hizo notar, a propósito de *Dom Casmurro*, que lo que parece un detalle banal o una digresión se enmarca en un cuadro realista extraordinariamente múltiple, en el cual la vida psicológica, sexual, familiar, social, religiosa, política e ideológica del período se nos presenta como un todo interligado.

Hay también una distancia machadiana en relación a las ideas corrientes de Brasil y de brasilidad. Es decir, para él no existe una brasilidad *a priori,* que el escritor deba respetar. Como una prueba más de su espíritu independiente, Machado de Assis se distanció del indigenismo romántico, de la preocupación por hacer una literatura típicamente brasileña, del Brasil que era una invención del nacionalismo brasileño o de aquel que era una invención europea.

Escritor de la brevedad, de la elipsis, de las alusiones, de lo incompleto, lo fragmentario, de la digresión y de las pistas engañosas, sobre nada en particular, yo decía, escribió Machado. Y, sin embargo, escribió sobre casi todo. Sus novelas, a diferencia, por ejemplo, de Aluizio de Azevedo, no están centradas explícitamente en los temas sociales. No trataron de la actualidad brasileña: no hay una novela suya sobre la Guerra del Paraguay, sobre el republicanismo, sobre la esclavitud, sobre la realeza. Y, sin embargo, estos temas están presentes en sus novelas y los críticos han leído en ellas interpretaciones profundas de la historia del Brasil y una visión crítica de la sociedad de su época.

La relación con la política

Cuando habla de la aspiración de los nuevos poetas, en su citado artículo de 1879 sobre *La Nueva Generación,* Machado explica que la definición estética debe ir más lejos que el posicionamiento político, sea el ideal republicano, sea la lucha por la justicia. Dice: «...esa aspiración al reino de la Justicia ... no puede ser una doctrina literaria; es una aspiración y nada más. Puede ser también una cruzada, y no me desagradan las cruzadas en verso. Garrett, ingenuo a veces, ...atribuye a los versos una porción de grandes

cosas sociales que ellos no han hecho, los pobres versos; pero en resumen, que vengan ellos y canten alguna cosa nueva, esa justicia, por ejemplo... Pero entre una aspiración social y un concepto estético va una diferencia; lo que uno necesita es una definición estética».

Esto no significa, con todo, que no se interesaba por las cuestiones políticas de su tiempo. Sobre este punto, podría nombrar muchos ejemplos, pero con respecto a México, vale recordar que, aunque reconociera virtudes personales y políticas en Maximiliano, Machado denunció repetidas veces, en sus artículos para la prensa, la política de conquista de Francia en relación a este país.

Es cierto, como señala Brito Broca en su libro *Machado de Assis e a Política*, que Machado escribió sobre estos temas políticos sobre todo cuando era joven y lo hizo a través de artículos periodísticos. Cuando escribió sus libros clásicos, ya no tenía el mismo activismo político en la prensa. Pero no sería cierto decir que en esa obra de madurez Machado desconoce las cuestiones sociales y políticas del Brasil. Hay distancia, sin duda. Pero ella refuerza, no atenúa el espíritu crítico de la escritura de Machado. Si es cierto que sus textos no toman partido por la monarquía o la república –sobre esta cuestión su novela *Esaú y Jacob* es un ejemplo de equilibrio–, es la pequeñez de la política, de las prácticas políticas, de la ambición política, las que están en juego en muchos casos.

Machado de Assis se fija sobre todo en la clase dominante, la aristocracia. Pero si la cuestión indígena la trata de forma superficial y mitificada, no se puede decir lo mismo sobre la cuestión de la esclavitud, cuestión fundamental para el Brasil del siglo XIX. Aunque tratada de manera breve y, sobre todo en la prensa, sin la fineza que el lector de hoy exigiría, está presente en su obra con una radicalidad rara en sus contemporáneos. El enfoque de Machado no limita la cuestión de la esclavitud a su dimensión racial, sino que va más lejos, al señalar los problemas que permanecen después de la liberación. Pienso no solamente en sus artículos de prensa durante la época de la abolición, sino también en el ex-esclavo Prudêncio, personaje de *Las Memorias Póstumas de Brás Cubas*, quien, una vez liberado, reproduce la forma como era tratado, aplicando cruelmente el azote sobre su propio esclavo.

La brasilidad de Machado de Assis

El sentido nacional y el color local en la obra de Machado de Assis ha sido una cuestión de interés para la crítica desde muy temprano. La cues-

tión del sentido nacional y del color local en la literatura en general y en Brasil en particular es además objeto de discusión para el mismo Machado. Este es el tema de su famoso artículo *Instinto de Nacionalidad,* de 1873, en el que dice que «lo que se debe exigir del escritor es, sobre todo, un cierto sentimiento íntimo, que lo vuelva hombre de su tiempo y de su país, aun cuando trate de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio». Para él, «un poeta no es nacional solamente porque incluye en sus versos muchos nombres de flores o aves del país». Machado critica el énfasis en el indigenismo y, valiéndose de un concepto de civilización criticable hoy pero dominante en su época, que la veía como producto europeo, siendo los indígenas los pueblos incivilizados o por civilizar, afirma que la «civilización brasileña no está ligada al elemento indígena, ni ha recibido de éste ningún influjo». Y agrega: «comprendiendo que no está en la vida indígena todo el patrimonio de la literatura brasileña, sino solamente un legado, tan brasileño como universal, no se limitan nuestros escritores a esta sola fuente de inspiración. Las costumbres civilizadas..., igualmente ofrecen a la imaginación buena y larga materia de estudio». Considera errónea la opinión que «solamente reconoce espíritu nacional en las obras que tratan de asunto local, doctrina que, a ser exacta,» dice, «limitaría mucho el patrimonio de nuestra literatura». Para probar que una literatura nacional no tiene que limitarse a temas nacionales, utiliza el ejemplo de Shakespeare: «preguntaré... si *Hamlet, Otelo, Julio César, Romeo y Julieta* tienen algo que ver con la historia inglesa o con el territorio británico, y si, sin embargo, Shakespeare no es, además de un genio universal, un poeta esencialmente inglés».

Machado fue acusado de no practicar una literatura descriptiva del Brasil, de su naturaleza, de sus cuestiones sociales, de la esencia de su nacionalidad, y ha sido más frecuentemente saludado por la misma razón, o sea, por ser un escritor con preocupaciones universales, que se ha dedicado a la dimensión psicológica, introspectiva del hombre.

La crítica reciente tiende, sin embargo, a resaltar el color local y el sentido nacional de la literatura de Machado de Assis, precisamente porque este escritor urbano, de Rio de Janeiro, ciudad donde nació en 1839 y donde vivió toda su vida, optó por evitar lo pintoresco y el paisaje «típicamente» brasileño, o sea, evitó describir el Brasil con los ojos de los europeos en busca de lo exótico.

El antropólogo francés Roger Bastide, en un muy comentado ensayo intitulado «Machado de Assis, paisajista», publicado en la *Revista do Brasil* en noviembre de 1940, ya sostenía el punto de vista de que la ausencia de descriptivismo en Machado y su uso notablemente más sutil de imágenes y de paisajes hicieron sus trabajos aún más brasileños.

Según Roger Bastide, en el citado ensayo, Brasil está en los trabajos de Machado en la esencia, no solamente en la apariencia. De acuerdo a Bastide, Machado, al tomar una posición deliberadamente contraria a la visión del Brasil exótico, no ha excluido la naturaleza brasileña de sus libros. La describió a través de lo que Bastide llama «transposición», o sea Machado la integra en los personajes mismos, en su uso de las metáforas, y con eso crea una «presencia en la ausencia».

La tesis del más destacado especialista contemporáneo de la obra de Machado de Assis, el crítico Roberto Schwarz, sobre todo en su ya clásico libro *Ao Vencedor as Batatas (Al vencedor las papas)*, refuerza esta percepción del carácter profundamente brasileño de la obra de Machado, al mostrar las conexiones entre literatura, realidad social e historia.

De acuerdo con Schwarz, era necesario diferenciar el Brasil de la ex-metrópolis portuguesa y sostener su *status* como nación cultivada. De eso resulta que algunos hayan insistido en la originalidad del Brasil, otros en la naturaleza occidental de su civilización. La dialéctica entre lo local y lo universal refleja un equilibrio de esa oposición, que pone los términos opuestos dentro de un mismo movimiento en dirección a la afirmación de la identidad nacional, en el que ellos armoniosamente se complementan.

En Machado, al contrario, hay desarmonía y aún disparidad entre la generalidad de las tesis –universales– y los detalles localistas de los personajes; este es el aspecto central de la tesis de Schwarz. Lo local y lo universal están juntos, él observa; son, sin embargo, distintos y conviven en disparidad y desarmonía.

Comentando las *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz afirma, en su texto «Complexo, Moderno, Nacional e Negativo», publicado en *Novos Estudos CEBRAP,* 1, en 1981, que, desde el punto de vista de las normas objetivas, como la filosofía, la medicina, etc., los personajes y situaciones no tienen sentido sin embargo, desde el punto de vista de la acción de la novela, son las normas mismas las que no son absolutas, no tienen realidad, y aparecen sin sentido, ya que no contribuyen con nada. En un caso, las normas tienen autoridad, en el otro son instrumento de un capricho. Este es un ejemplo de *ideas fuera de lugar,* el conocido concepto propuesto por Schwarz en la introducción de su libro *Ao Vencedor as Batatas.*

En una lectura de Machado hecha con los ojos de la crítica estructural y del marxismo, Schwarz fija gran parte de su tesis sobre la forma literaria y sobre las relaciones sociales en una sociedad paternalista en la que predominan las relaciones de favor.

John Gledson, que debe a Schwarz las pistas de su trabajo, trata, en el ya citado *Machado de Assis: Ficção e História*, de leer en Machado los temas de la política brasileña del siglo XIX que hayan sido explícitamente formulados por él y nos convence de que Machado conscientemente elaboró sus novelas alrededor de épocas densas y llenas de significación política donde destacan, como referencia, los años 1867-71. El trata de leer la concepción de la historia del Brasil en Machado, al formular una teoría del desarrollo de su obra. Sin embargo, termina su libro con la siguiente observación: «Quizás en esto se halle una explicación para la singularidad del lugar que Machado ocupa en la historia de la novela. Mientras la mayoría de los grandes novelistas del siglo XIX, por más que manifiesten horror a la realidad, escriben, en última instancia, con un sentido de comunidad y nacionalidad, él jamás asumió la existencia de ambas».

En resumen, hay en Machado una mirada realista –el tipo especial de realismo imaginativo del que hablábamos– sobre Brasil, sobre su sociedad y sobre su historia, pero hay también una distancia en relación a las ideas o concepciones corrientes de Brasil.

Pero lo que más importa a efectos nuestros es decir que la brasilidad de la obra de Machado depende no de su *parti pris* por una literatura que sea brasileña, sino de su espíritu independiente y de aquello que revela su literatura, sin prejuicios de ningún tipo. Machado de Assis leyó a Sterne y a Xavier de Maistre, quienes cita en las *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, y su literatura estaba abierta a varias influencias, sobre todo francesa al principio y, más tarde, inglesa. Sin embargo, esta literatura que se abre a la asimilación de la influencia extranjera confía principalmente en la invención local. ¿No estaría en su perspectiva ya la base del ideario de la vanguardia, o sea, del modernismo de los años veinte?

La distancia de Machado en relación a las ideologías europeas, su capacidad de incorporarlas superficialmente, sin que tengan un sentido orgánico, reflejan la distancia misma del Brasil, país periférico en el orden internacional. Sus personajes reflejan quizás una profunda realidad brasileña de «anomia», o sea de ausencia de normas o reglas de organización, y también el hecho de que en Brasil efectivamente esas normas y valores importados son artificiales y no pueden tener un sentido más que superficial. Parece ser, así, que Machado, quien clara y explícitamente recibió la influencia de la novela europea, reflejó mejor este Brasil periférico que aquellos que trataron de dar color local a sus novelas y, al hacerlo, curiosamente asumieron la mirada europea.

Las desventuras del deseo

Quizás tenga sentido integrar mucho de lo que dije hasta aquí en lo que llamaría el método pesimista de Machado de Assis. Creo que de eso se trata, de un método, más que de una visión del mundo.

Ver y ver siempre más, parece ser la regla básica de la técnica machadiana. Su escritura revela, sí, nuevos territorios, sin prejuicios, como decía, sin idealizaciones.

Su pesimismo tiene una fuerza crítica en un país dispuesto siempre a creer en el futuro y ante de las expectativas positivas no solamente de la nueva generación en Brasil, sino también de las ideas progresistas europeas de la época. No había redención, ni aquí ni allá, ni en el paisaje local, ni en el universal. Machado nos dice que hay que reírse de ese mundo que no tiene arreglo, y seguir viviendo.

¿De dónde viene el pesimismo de Machado? Nada lo explica, ni sus crisis de epilepsia, ni siquiera el hecho de que era mulato de origen pobre en una sociedad racista. En realidad, su color no influyó en su ascensión social ni en su consagración, en vida, como el más destacado escritor brasileño. En su *Esquema de Machado de Assis*, publicado en *Varios Escritos*, en 1970, Antonio Candido, al discutir la cuestión de la relación entre genialidad y fatalidad, afirma que «en verdad sus sufrimientos no parecen haber sido más grandes que los de otros, ni fue su vida particularmente ardua. Gente racialmente mezclada y de origen humilde estaba entre los hombres representativos de nuestro Imperio liberal, hombres que, a pesar de su color y de su origen pobre, terminaban por recibir títulos nobiliarios y por ocupar cargos ministeriales... Al contrario» continúa Candido, «sería más apropiado observar la normalidad exterior y la relativa facilidad de su vida pública. Tipógrafo, reportero, pequeño funcionario del gobierno, después alto funcionario, su carrera fue plácida». Silvio Romero, que trataba de dividir en grupos a los escritores pesimistas, decía, en su *Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*, que su espíritu era velado, discreto, tranquilo, dulce y comunicativo; que tenía salud, no andaba cargado de sombras; usaba de *bons mots,* de juegos de palabras, de *calembours;* reía fácilmente. En ninguno de los grupos de pesimistas veía, así, a Machado de Assis, a no ser quizás en el de los funcionarios aburridos (de hecho Machado fue funcionario toda su vida desde la edad de los veintisiete años) o también en parte en la de «los lúcidos y clarividentes, excitados por lecturas», a lo que agregaba además la supuesta ausencia de «práctica de vida» en Machado.

La historiografla pasó a la posteridad la imagen de su matrimonio armonioso con Carolina Augusta Xavier de Novais. Pero es precisamente en el

campo del amor donde su pesimismo es más evidente. De hecho, en las *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, novela publicada en 1881, el protagonista no se fija en una sola mujer a la que podría amar, Virgilia, es casada y él no tendrá el valor de asumir plenamente su relación, que permanece clandestina y lleva, entre otras desventuras, a la concepción y aborto de un hijo. Pasados veinte años, de dos pasiones desenfrenadas, nada más que daba, dos corazones marchitos, devastados por la vida y saciados de ella, como observará el narrador. Aún así es quizás esta relativamente la más estable y sana de las relaciones amorosas de la fase madura de la obra de Machado, puesto que, bajo la forma de la amistad, puede sobrevivir hasta la muerte del personaje principal, a quien Virgilia viene a visitar en su lecho días antes de su muerte.

No es seguramente mejor la situación del pobre Rubião en *Quincas Borba*, de 1891, quien se enamora de la bella mujer de Cristiano Palha, Sophia. Ésta hace un juego ambiguo con Rubião, solamente para servir a los deseos de especulación comercial del marido arribista. En la novela *Dom Casmurro*, de 1899, obsesiona al narrador Bento la idea –imaginada o verdadera– de la infidelidad de su mujer Capitu, que lo hubiera traicionado con su mejor amigo, Escobar, quien sería el verdadero padre del hijo de Capitu. En *Esaú y Jacob*, libro publicado en 1904, los hermanos gemelos Pedro y Paulo aman a Flora, que tiene que decidirse por uno de los dos pero no puede, porque se sentiría reducida por la mitad si escogiera a uno solo y finalmente muere, sin decidir.

De su obra madura, solamente en su último libro, *Memorial de Aires*, de 1908, la visión del amor y del matrimonio no es negativa y, aún así, se trata del amor y del matrimonio del otro, puesto que el personaje principal, el viejo viudo Aires, es solitario y se ocupa de observar la vida ajena, en especial de la joven viuda Fidelia, que se le hace interesante, atractiva y más: encantadora y apetecible. Aires desconfía desde el principio de la novela, escrita bajo la forma de un diario, que ya no puede enamorarse y repite el verso de Shelley: *I can give not what men call love* («No puedo dar lo que los hombres llaman amor») y, pensando en Fidelia, agrega: «¡Y esto es una lástima!» Más adelante afirma que una cosa es citar versos y otra es creer en ellos. Llega a imaginar que Fidelia le dirige la palabra: «Consejero, ¿qué cree que debo hacer? ¿Casarme o quedarme soltera?» «Ni una cosa, ni la otra», contesta él. «No hagas bromas, Consejero». «No hago bromas. Viuda no conviene a nadie, así tan verde. Casada, sí, pero ¿con quién, si no conmigo?» Y ella contesta: «Había justamente pensado en usted». Llega, sin embargo, el momento en que los ojos que pone en Fidelia son de pura admiración y, dice, «¡la admiración basta!». Y en el

final de la novela, Aires se complace en presenciar la felicidad de los novios Fidelia y Tristão.

Deberíamos decir, sin embargo, que el pesimismo en Machado está atemperado por el humor. La tragedia de las *Memórias Postumas de Brás Cubas* sólo se revela completamente en las últimas líneas del libro y, aun así, es ofrecida al lector la posibilidad de mezclar el dolor del resentimiento con el placer del humor: «No alcancé la celebridad del emplasto, no fui Ministro, no fui califa, no he conocido el casamiento. Verdad es que, al lado de estas faltas, me ha tocado la buena fortuna de no haber comprado el pan con el sudor de mi rostro. Más aún, no he padecido la muerte de D. Plácida, ni la semidemencia de Quincas Borba. Sumadas unas cosas y otras, cualquier persona imaginará que no ha habido mengua ni sobra, y consecuentemente que salí a mano con la vida. E imaginará mal; porque al llegar a este otro lado del misterio, me encontré con un pequeño saldo, que es la última negativa de este capítulo de negativas: –No tuve hijos, no transmití a ninguna criatura el legado de nuestra miseria».

No todo lo que dijo Silvio Romero está equivocado. Pero lo que veía como defecto, uno puede considerarlo virtud. Él observó correctamente que Machado no tenía la fuerza épica de un Flaubert. En cuanto a la tragedia amorosa de la novela *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, el hecho de que Virgilia no es enteramente correspondida por Brás Cubas, que no se decide por ella, de que ella continúa viviendo con su marido una vida de felicidad mediocre, nada de eso es comparable a la situación de una Madame Bovary. El adulterio es casi aceptado por los personajes sin gran drama y no hay siquiera «el vigor de la verdad descubierta de modo flagrante», de cuya ausencia se quejaría Romero. Como observaba hace algunos años la crítica brasileña Sonia Brayner, en una mesa redonda cuyo texto fue publicado por la editorial Atica en el libro de su colección «Escritores brasileños» dedicado a Machado de Assis, «el adulterio y las relaciones adúlteras son temas importantes para Machado. Pero él dispensa enteramente el clímax del adulterio realista. Él anuló el adulterio en cuanto clímax y, peor, en cuanto pasión. No existe propiamente historia de amor, sino del agotamiento del posible amor», dice Sonia Brayner. Ningún suicidio, ningún asesinato, ninguna pasión que lleve a la locura, agrego. En las novelas de Machado, los grandes dramas no tienen la apariencia de drama, no se derraman ríos de lágrimas, ni corre la sangre de los crímenes pasionales. La vida sigue. Este tono de aparente trivialidad contribuye a la actualidad de su texto.

A título de conclusión, yo diría que son ingredientes del método pesimista de Machado varios de los elementos aquí discutidos, como la distancia

en relación a las corrientes progresistas del siglo XIX y una distancia en relación a la exaltación local de la tierra y de la nación.

Creo importante señalar que ese pesimismo jamás es nostálgico. Su técnica consiste en ver los hechos y situaciones desde nuevos y distintos ángulos. Por eso es compatible con el realismo, pero agregándole nuevos elementos, sea el de la visión subjetiva del narrador, sea el de la realidad misma del texto, sea el de la más osada imaginación, que sirve como un lente para ver de cerca nuestra miseria cotidiana.

Tal pesimismo evita el riesgo de las ilusiones y de las frustraciones, puesto que baja el nivel de las expectativas humanas. Se trata, creo, sin embargo, en Machado, de un pesimismo que no lleva al conformismo y a la pasividad, sino que es activo y contiene elementos de inconformidad.



Francisco Batet: *El Coyote* (1980)



Cristóbal Aguilar y Enrique Breccia: *Da mar a mar*

La metáfora antropófaga

K. David Jackson

Dos teorías impertinentes

¿Antropofagia en Machado de Assis? El tema –tan emblemático de este siglo–, lanzado en el manifiesto vanguardista de Oswald de Andrade, de 1928, y revisitado en las exposiciones de la reciente XXIV Bienal de São Paulo y del Museo Nacional («Antropofagia: Relecturas»), también mereció atención especial en la obra de Machado de Assis. El humanitismo, sistema filosófico inventado por el «náufrago de la existencia», mendigo inopinado, filósofo y heredero Quincas Borba (en *Memorias póstumas de Brás Cubas* y *Quincas Borba*), desarrolla una teoría antropológica comparable al futuro manifiesto de vanguardia. Al final de una refección, entre el queso y el café, chupando filosóficamente un ala de pollo, Quincas revela los principios del humanitismo, una idea tan radicalmente reduccionista que todo se explica por la «consumación de las cosas», en un tipo de endocanibalismo de escala universal. Siendo cada hombre una reducción del principio universal, *Humanitas* continuamente consume su propia víscera. El sacrificio de una parte no significa que haya muerte sino apenas un equilibrio que asegure la supervivencia de las otras. Quincas explica a sus discípulos sucesivos, los dos «ignaros» Brás Cubas y Rubião, ese supremo sistema que resuelve las profundas luchas y los sufrimientos psicológicos y éticos de las sociedades, en un discurso que junta un optimismo fácil panglosiano a la necesidad de regeneración nacional:

> Es singularmente espantoso este sistema mío; rectifica el espíritu humano, suprime el dolor, asegura la felicidad, y llena de inmensa gloria a nuestro país. Le llamo Humanitismo, de *Humanitas*, principio de las cosas... y si algo hay que pueda hacerme olvidar las amarguras de la vida, es el gusto de haber al fin hermanado la verdad y la felicidad. He aquí en mi mano esas dos esquivas; después de tantos siglos de luchas, búsquedas, descubrimientos, sistemas y caídas, helas aquí en las manos del hombre.
>
> (*Memorias póstumas,* XCI).

En esa suma, sátira de las grandes teorías científicas y providencialistas, como las de selección natural darwiniana y la de orden positivista, tan influyentes en el pensamiento sociopolítico del Brasil en las últimas décadas del siglo XIX, Machado también anticipa ciertos temas-clave de las vanguardias literarias, sobre todo del futurismo –el primitivismo, el hambre, la guerra– todo lo que representa o apela a la agresividad por la trascendencia.

Aprovechándose de técnicas de distanciamiento, Machado y Oswald crean contextos lúdico-cómicos para lanzar esas «teorías» contrarias, sean en el paradigma del discurso patriótico empleado por el personaje-autor Quincas, sea en las formulaciones aforísticas del manifiesto. Se abre un espacio donde la alteridad local, la exageración y la inversión de colores se incorporan a las corrientes filosóficas «importadas» de Europa, sea en él las migajas de sandeces que Brás Cubas repara en Quincas Borba, sea en el revisionismo de la civilización colonial del manifiesto. El humanitismo, aunque más discreto –el estilo velado y elegante es comparable al del cuento caníbal pessoano «Um jantar muito original»– anticipa tanto la impertinencia como los conceptos del manifiesto de vanguardia, llegando los caníbales machadianos y oswaldianos a comer del mismo plato. El manifiesto retoma algunos conceptos de los romances en la medida que, en el espíritu del autor difunto, las novelas «repiten» algunas de las célebres frases del manifiesto, sobre todo aquéllas que asocian la alegría al primitivismo.

El estudio magistral de Majorie Kilgour (*From communion to cannibalism*, Princeton, University Press) demuestra que la antropofagia ha sido tema constante en la literatura occidental. La aproximación inesperada entre las épocas de fin de siglo y las vanguardias históricas se explica por una fuente común, el germen primitivista activo en las corrientes de darwinismo sociopolítico y «científico» que circularon en el fin del siglo en las teorías de Comte y Spencer, oponiendo naturaleza y cultura. Para Machado, los nuevos conceptos llamados científicos –el vitalismo, el instinto, la selección natural– deberían también ser valorados a la luz del efecto destructivo ejercido sobre la cultura, impacto que registró en casos notorios de crueldad y erotismo en las (des)construcciones sociales de sus novelas.

Los movimientos de vanguardia, por su parte, estaban siempre más cercanos de lo que se pensaba de sus fuentes en el esteticismo de fin de siglo, según Jorge de Sena («O vanguardismo», *A literatura inglesa*, Lisboa, editora Cotovia), hasta exagerando en los ataques ofensivos y en el lenguaje virulento para esconder la pertenencia a un pasado que revelase su «duplicidad ideológica», como una expresión más de la radical crisis de las sociedades

burguesas. El profundo malestar social observado a raíz de la metáfora antropófaga por Luiz Costa Lima («Antropofagia e controle do imaginário», *Pensando nos trópicos*, Rocco), refleja la preocupación general por las implicaciones y consecuencias de las supuestas leyes naturales: en el caso, la de la lucha por la supervivencia, y la de la mentalidad del hombre primitivo en estado de naturaleza. Si en el humanitismo y en el manifiesto hay sátiras graciosas del determinismo y del estoicismo del postdarwinismo social, construidas retóricamente por los autores con una fina comicidad irónica, hay asimismo en los dos autores un reconocimiento implícito de la nueva presencia e incluso de la utilidad del estado salvaje, aceptado como una de las constantes de nuestra evolución social y filosófica. En la locura antropofágica existe una seria meditación acerca de los valores occidentales. Una lectura comparada *Humanitas-Antropofagia* nos podría ayudar a valorar la contribución del pensamiento antropófago a la teoría de la filosofía cultural, como crítica al racionalismo científico, desde los orígenes de una especie de nuevo primitivismo en el postdarwinismo de fin de siglo hasta su manifestación radical en la primera fase de la modernidad vanguardista.

Hambre eterna

La antropofagia del humanitismo aunque no emplee el término, se manifiesta en el primitivismo y en los conceptos de forma, lucha y cuerpo asociados a un estado de naturaleza. Los humanos están reducidos al primitivismo más terreno: observando la lucha de dos perros por un simple hueso, Quincas piensa en otro espectáculo más bello; una lucha de hombres con perros por la poca comida miserable que hay en el mundo. El hilo central de su filosofía es el hambre, simple condición física que para Quincas es la única ley de vida y principio de sobrevivencia. Una vez que todo forma parte del cuerpo universal de *Humanitas,* substancia absoluta, el hambre siempre culmina en un acto de unificación en vez de ingestión: «Sólo la antropofagia nos une» (*Manifiesto antropófago*). *Humanitas* es un antropófago con apetitos «kósmicos»: a través del hambre se consuma, se vuelve manifiesto y se unifica al cuerpo primitivo, de donde todo nació y en lo que todo permanece.

Acordándose de su abuela, que fuera atropellada por un carruaje, Quincas piensa:

> Humanitas tenía hambre. Si en vez de mi abuela fuese un ratón o un perro, es cierto que mi abuela no moriría, pero el hecho era el mismo... Humanitas necesita comer (*Quincas Borba*, VI).

Ambos, Machado y Oswald, se aprovechan del antropomorfismo, de ese salto en la lógica que extrapola de un atributo «primitivo» los términos de una nueva filosofía universal de la cultura. La sátira se reitera en el paso del contexto individual al genérico: el hambre abstracto de *Humanitas* acabó devorando a la abuela concreta del filósofo. «No hay muerte», explica Quincas, negando cualquier significado al individuo y considerando la «absorción» de la abuela como una necesidad para la supervivencia del cuerpo mayor de *Humanitas*. Se lee en el imperativo «Humanitas necesita comer» otra vertiente de la formulación del manifiesto «Única ley del mundo».

La contradicción entre individualismo y especie que aparece con mucha fuerza en la sátira machadiana, tiene una posible fuente en Swift. En el cuarto viaje, impresionado por la información de la existencia de una raza de inmortales, los Struldruggs, Gulliver comienza a encarar a la humanidad como un jardín de tulipanes donde la importancia de una flor se pierde frente a la constante renovación de la especie en cada primavera.

Primitiva y desenfrenada, el hambre sigue una ética de lucha evolucionista, convertida en la principal función de la existencia humana, provocando guerras que limpian a las sociedades de los más flacos. Como ilustración, Quincas recorre el primitivismo mítico, inventando una fábula de dos tribus famélicas que luchan sobre un campo de patatas, suficientes para alimentar sólo a una de las tribus y permitirle atravesar una montaña y salvarse.

Teniendo la supervivencia como máximo valor, Quincas invierte la moral declarando que sólo la guerra preserva la vida. Apoyado por otra metáfora antropomórfica, la de la descomposición orgánica de la naturaleza, alega que la guerra es también higiénica, eliminando la podredumbre, la corrupción y las infecciones sociales. Quincas concluye que en el paganismo bélico existiría el camino más indicado para la felicidad de la especie humana: «La alegría es la prueba del nueve» (*Manifiesto antropófago*).

La lucha por la supremacía alcanza a los sistemas filosóficos: Quincas afirma que el humanitismo está «destinado a arruinar a los demás sistemas». La competición entre pensamientos es el blanco de otra sátira desmedida, bordeando en esta ocasión la locura, en el diálogo imaginario que Quincas establece con Pascal. La cuestión de la primacía del hambre le lleva a aquél a entrar en un debate con el pensador francés a fin de comprobar la superioridad filosófica del humanitismo. Con base en la antropofagia, afirma que el hambre es más significativa que la muerte, porque la conciencia de la muerte dura poco y acaba de una vez, en tanto que el hambre prolonga la conciencia de la condición humana y promueve el entendimiento del universo:

> Pascal dice que el hombre tiene «una gran ventaja sobre el resto del universo: sabe que muere, mientras que el universo lo ignora absolutamente» (...) «Sabe que muere» es una expresión profunda; creo todavía que es más profunda, creo que es aún más profunda que mi expresión: sabe que tiene hambre... Me parece (si no supone esto alguna inmodestia) que la fórmula de Pascal es inferior a la mía, sin dejar por eso de ser un gran pensamiento y Pascal, un gran hombre (*Memorias póstumas*, CXLII).

El canibalismo está, por tanto, en la raíz de la filosofía existencial.

La fórmula es la alegría

Al componer una sátira antropófaga, es probable que Machado, como Oswald, se haya deleitado con la fuerza del humor y del intelecto, en la persistencia de los dichos contundentes y en el poder de las expresiones fuera de lugar. La teoría tiene la misma «gracia indolente» de su narrador-autor, Quincas Borba, caracterizado por Brás Cubas por la impertinencia. Brás Cubas conoce tanto la «casa fresca, extremadamente fresca» donde Quincas dormía al aire libre, como atiende a su seriedad filosófica: «¡Ahora, adiós!; ningún problema vale cinco minutos de atención» (*Memorias póstumas*, CXLIX). Rubiâo, sin querer, menosprecia la gran obra del filósofo:

> –Sé, sé que tú tienes unas filosofías...
> –¡Unas filosofías! ¡Con qué desdén me dice eso! Repite, anda, que lo quiero oír de nuevo. ¡Unas filosofías! (*Quincas Borba*, IV).

A la luz del *Humanitas*, se puede valorar más el humor lúdico, farsante e incongruente del manifiesto, no como teoría y mucho menos como receta sociocultural. Machado ya comentó que el estilo desasosegante de ese tipo de humor en la observación de Blas Cubas acerca de la carta que recibiera de Quincas Borba: «Aquel modo de descomponer enfadado era conocido». La ironía machadiana va más lejos. Rubiâo, cuando, ya muerto Quincas Borba, se acuerda sin motivo de la frase más famosa de su filósofo fallecido:

> ¡Al vencedor las patatas! La tenía olvidada del todo, la fórmula es la alegría. De repente, como si las sílabas hubiesen quedado en el aire, intactas, esperando a alguien que las pudiese entender, las unió, recomponiendo la fórmula, y la profirió con el mismo énfasis de aquellos días en que la tomó por ley de la vida y de la verdad. No recordaba totalmente la alegoría, pero la palabra le dio el sentido vago de la lucha y de la victoria. (*Quincas Borba*, CXCV).

La concisión de la vieja frase altisonante, ya sin sentido, es más perdurable que la filosofía misma. Todo nos lleva a suponer que Machado habría reconocido un homenaje a sus patatas en la fórmula indigenista del manifiesto oswaldiano, la conocida relectura antropófaga de Shakespeare, tan citado por el maestro: «Tupy or not tupy, that is the question» (*Manifiesto antropófago*).

Consumación de las cosas

La teoría y el manifiesto se aprovechan de la aplicación de la metáfora antropófaga a la psicología y a la filosofía social, al servicio de imaginados fines utópicos para rejuvenecer, preservar o diversificar la civilización. Además de reaccionar contra el cientificismo postdarwiniano, ambos formulan el nuevo escenario de un dios devorador, con escasas referencia al dios primitivo indígena, sino a aquéllos de la tradición orientalista bíblica. En el contexto mítico, hay ecos de Cronos, devorador de sus propios hijos, cuya imagen es registrada en las vanguardias en el cuadro grotesco e intimidador de Siqueiros. El hambre antropófaga, como enseña Kilgour, es la metáfora invertida de la comunión, siendo una referencia subconsciente y transformada a la doctrina de la transubstanciación católica.

A pesar de los puntos de comparación en relación a los cometidos y a la expresión entre el humanitismo y el manifiesto de vanguardia, la antropofagia en Machado evidentemente tiene un sentido muy diferente, llegando a conclusiones distintas sobre el nacionalismo y la literatura. Machado se aprovecha del discurso antropófago para satirizarlo a favor de la melancolía y del pesimismo de los interlocutores, Brás Cubas y Rubiâo. Difiere del manifiesto en numerosos puntos cruciales.

Primero, con *Humanitas* no hay fronteras, ni exterior: sólo hay dentro. Se evita el problema del Otro que complica la antropofagia, estudiado recientemente por Luciana Stegagno Picchio («The portuguese, Montaigne and the cannibals of Brazil: The problem of the Other», *Portuguese Studies*, Londres). Segundo, no hay ninguna posibilidad en el humanitismo de una revolución política; la diferencia es limitada a una corrección en la evolución natural y lenta de las cosas. Tercero, el intelectual-escritor del fin de siglo se fascina con lo salvaje, pero no idealiza la incorporación de los valores de la tribu antropófaga a la civilización, donde el consumo de lo otro permanece oculto. El héroe-salvaje aún no se convirtió en el salvaje-héroe del modernismo. En ambos casos, teoría y manifiesto, la metáfora antropófaga sirve como pretexto para otra finalidad mayor: en el caso

machadiano, la sátira de las filosofías sistemáticas; en el manifiesto, el conjunto de valores utópicos de la vida indígena, que indica el camino para el nacionalismo telúrico: la adivinación, la magia, el instinto, el ritmo, la alegría.

¿A dónde llega, entonces, la antropofagia machadiana? La alta comicidad machadiana combina la búsqueda humana de la sabiduría con una sátira de las aberraciones del autoritarismo y el egoísmo, produciendo un estado de locura trascendente comparable al verdadero humanismo del héroe cervantino, el sabio-loco Don Quijote, libro citado por Quincas Borba. El humanitismo, a modo de un libreto de ópera bufa, dignifica a través de la comedia. Incluso Quincas acaba creyendo en la nobleza humana: «muchas veces el hombre, incluso engrasando las botas, es sublime. La sublimidad, igualmente en el manifiesto, es la prueba del nueve del humanitismo. ¿Quién fue, finalmente, devorado en el banquete machadiano para dar «cierto sabor a vida»? Parece que fuiste tú, lector.

Traducción: *J. M.*



Antoni Guiral y Adolfo Usero: *La yegua bagüala* (1990)

El espejo irónico de Machado
Entrevista con John Gledson

Antonio Dimas

–Usted acaba de publicar, en traducción inglesa, una antología en dos volúmenes de la obra de Machado de Assis, ¿qué hay de nuevo en esta antología?

–Tres o cuatro cosas. Primero, es una antología mucho más abarcante que las otras, con setenta y cinco cuentos en total, lo que permite ciertas novedades en la elección, además de incluir todos los cuentos más célebres y populares. Permite también una visión del conjunto de los cuentos y apreciar la trayectoria de Machado a lo largo de casi cincuenta años de producción. Segundo, traza ciertas ayudas para el lector, en materia de notas, mapas, etc., que, creo, enriquecen bastante la lectura. Tercero, en materia de novedad absoluta, publicamos tres cuentos que, en su forma completa, no ven la luz desde el día de su primera publicación en el siglo XIX. Dije tres o cuatro novedades y diría que la cuarta es el propio texto de los cuentos, al que hemos dedicado un esfuerzo considerable, volviendo siempre a las primeras ediciones, reflejando así la voluntad del propio Machado. Si bien no llega a ser novedad absoluta, creo que en relación a muchas ediciones, incluso de las más valoradas, ciertamente lo es. Con todo esto, esta antología forma parte de un cambio lento que está en proceso desde hace muchos años en términos de la visión que tenemos del «mayor escritor brasileño». Al verlo como un hombre que funcionaba dentro del ambiente literario, social y político de su tiempo, al resucitar obras llamadas «menores» pero en las que aparece todo su brillo, construimos un Machado más vivo, más comprometido, más indispensable y, sobre todo, más verdadero.

–¿Existe alguna diferencia en el hecho de que el cuento haya sido publicado en periódico o en revista?

–Está claro que el periódico no es totalmente determinante, pero es muy importante. Doy un ejemplo: la *Gazeta de Noticias*, tal vez el más importante de los tres órganos en que Machado publicó con regularidad y en el

que publicó la mayoría de los cuentos realmente célebres, como «Teoría del medallón», «El espejo», «La iglesia del diablo», «Singular ocurrencia», «Primas de Sapucaia», «Cuento de escuela», «La causa secreta», etc. La *Gazeta* fue importante en gran medida porque realizó una cierta democratización periodística. Era, de hecho, un diario barato, popular, liberal, vendido a 40 reales el ejemplar, como recuerda Werneck Sodré. Era también inteligente, pero no dogmático. Incentivaba la buena literatura. Era, en fin, el diario más vendido de Rio de Janeiro. Para un autor como Machado, un vehículo como ese era un regalo del cielo. Pero, por otro lado, podemos decir también que él era una persona ideal para el diario. Como cronista y cuentista, Machado publicó en la *Gazeta* a lo largo de casi dos décadas. Era amigo del director, de Ferreira de Araujo, y simpatizaba con su posición política, liberal, pero todavía monárquica. Lo que resulta interesante es que Machado parece haber escogido el momento justo para publicar allí, después de la gran transformación por la que pasó y después de haber publicado las *Memorias póstumas de Brás Cubas* en 1881. Él ya había sido invitado en 1876, pero rehusó alegando exceso de trabajo. Ciertamente esa colaboración fue una simbiosis. Otro caso curioso de sintonía de Machado es la transición entre las dos revistas de mujeres en las que también colaboró mucho: el *Jornal das Familias*, en el que venía publicando desde 1864, cerró en 1878, y *La estación*, que abrió al comienzo de 1879. Era también una revista de señoras, pero más lujosa y un tanto más osada, lo que convenía a un escritor que, en el pasaje de los cuarenta años, iba a dar el paso más osado de su carrera: las *Memorias póstumas de Brás Cubas*.

O sea, estas relaciones entre empresa y producción literaria, entre vehículo y género, no pueden ser ignoradas. Además, una de las vetas más rica para investigar, y que felizmente comienza a ser explorada, es exactamente esa. Esto opera en muchos niveles. ¿Quizás sea excesivamente materialista hacer notar que muchos de los cuentos publicados en la *Gazeta* tienen aproximadamente el mismo tamaño, de dos columnas y media? ¿Esas exigencias funcionaban como camisa de fuerza? ¿O incentivaban la concisión y la contundencia de estas obritas? En algunos cuentos, la relación con el diario puede ser muy estrecha, casi tanto como en las crónicas. Por ejemplo, en un cuento célebre, «La serenísima República», Machado satiriza otro diario, *El Globo*, refiriéndose a él como «interesante diario de esta capital». Un diario que era apasionadamente republicano y cientificista. Ya el tono irónico denuncia el veneno. Puede que incluso un editorial de ese periódico sea el origen de ese cuento, en el que se hace un paralelo ingenuo entre el mundo social de los animales y de los hombres. Es muy posible que *O Globo* haya inspirado el cuento, incluso a disgusto.

–¿Hay diferencia básica entre la colaboración de Machado en A Estação *y en la* Gazeta de Noticias*?*

–Sí, pero curiosamente no es tan clara. Obviamente, el afecto a los lectores y a las lectoras existía en el diario y en la revista, y eso habría de tener efectos. Pero sería un error pensar que Machado subestimase a sus lectoras. Si no, ¿por qué publicar obras tan osadas como «El alienista», *Casa Vieja* y *Quincas Borba*, en su primera versión, en *A Estação*? Hay ciertos cuentos que parecen haber sido hechos a medida para la revista; son pequeñas historias de una página, como «Tres consecuencias» o «Médico y remedio», que reflejan bien la sociedad mundana de la época: los chicos y las muchachas, las viudas fieles a los maridos muertos, pero que se acaban casando de nuevo, la atracción de la Corte y, dentro de la Corte, la de la Rua do Ouvidor y sus comercios elegantes. Tal vez fuesen demasiado leves para la *Gazeta*. A veces recuerdan un poco el *Jornal das Famílias*, sin embargo siempre resalta, aquí y allí, una frase, una observación cualquiera donde aparece la malicia del autor maduro. Pero en ocasiones, como en el magnífico cuento «Capítulo de los sombreros», de 1883, ese ambiente femenino es la base de una sátira muy abarcante (y muy graciosa), que ciertamente no esquiva a los hombres. Con todo, no se debe imaginar que el asunto de la mujer quedase excluido de la *Gazeta*. «Doña Paula», por ejemplo, o «Una señora», dos de las historias más significativas en este sentido, fueron publicadas en la *Gazeta*.

–¿Por qué tantas viudas en esos cuentos machadianos?

–Una de las grandes dificultades y una de las grandes fascinaciones en Machado, y más particularmente del Machado joven, es entrar en una sociedad tan diferente de la nuestra. Las viudas son bien sintomáticas en este sentido. Es evidente que en esa época, en la que la fiebre amarilla y otras enfermedades hacían tantos estragos, había muchas viudas jóvenes. Puede parecer un simple caso de realismo; pero hay ciertamente otros factores: de uno solo de ellos me di cuenta hace poco, viendo una pieza de Martins Pena, *As desgraças de uma criança*, de 1846, en la que aparece la clásica «viuda alegre», bastante osada en su libertad sexual. ¿Al titular un cuento «Confesiones de una viuda joven», Machado no se aprovecha de esa connotación de la figura? Principalmente, además, ellas eran importantes por otra razón bien cercana: eran más libres.

Tenemos que comprender que el Brasil del siglo pasado era una sociedad muy cerrada, patriarcal, rígida digamos, por lo menos desde el punto de

vista oficial, y para el fabulador resultaba difícil inventar enredos, simplemente porque enredo supone movimiento, mudanza. En ese panorama, las viudas, o viuditas, como las llamó Alencar, que también echó mano de ellas, eran esenciales. Hay dos tipos, y ellas sobreviven bien en el Machado de la segunda fase: la joven que se puede casar de nuevo y que siempre acaba casándose, como la Fidélia de *Memorial de Aires*, su última novela; y la viuda que hereda la posición del hombre poderoso y que pasa a disponer, ella también, de bastante poder: como Valeria, en *Iaiá Garcia* o Nhântônia en *Casa Vieja*, por ejemplo.

Pero ese poder femenino –y esa es otra ventaja de la figura–, nunca es completo, siempre tiene que ser negociado, tiene que tener ayuda masculina, y ahí, literalmente, en el caso de esas dos novelas, surge el enredo. El caso más fascinante de todos es el de D. Glória en *Dom Casmurro*, mujer bellísima y poderosa al mismo tiempo. Pero aquí ya me estoy saliendo de los cuentos...

–¿Al vincular vida personal con transformación de la calidad narrativa, usted no corre el riego de restaurar el biografismo como explicación crítica?

–Depende del tipo de vínculo que se quiere establecer. ¿Quién va a decir que vida y obra no tienen vínculos? ¿El hecho de que Machado haya sido pobre y mulato o el de haber sido epiléptico y tartamudo no tiene nada que ver con su perspicacia, su ironía o su genio? Sin duda se puede responder que nacieron muchos mulatos pobres en el siglo pasado, sin que llegasen a ser Machado de Assis. De acuerdo. El riesgo reside no en la relación en sí, sino en la ingenuidad de ciertos críticos que quieren establecer una mucho más estrecha relación entre una cosa y otra: decir, por ejemplo, que la fragmentación narrativa de *Memorias póstumas* se debe a la tartamudez. Ese tipo de ingenuidad ha sido muy común y tiene base en una visión lamentablemente simple de la persona, sea genio o no. Sea dicho de paso, ese tipo de argumento era justamente lo que odiaba Machado y lo que le dio una fuerza extra en sus ataques al materialismo pseudocientífico. ¿Pero no es posible especular que ese odio también tuviese motivaciones personales, además de las intelectuales? Quien era mulato, tartamudo y epiléptico tenía buenas razones para odiar el cientificismo del siglo pasado, que disponía de «explicaciones» para esas cosas. Pero, al igual que es un error hacer esas relaciones excesivamente simples, el autobiografismo tiene también sus ingenuidades. Yo diría que la mayor de ellas es el deseo de hacer de la literatura una categoría aparte, deseo muy ligado a las teorías del arte por el

arte, del famoso *L'art pour l'art*. Machado hasta simpatizaba con esa idea. Pero el arte, la literatura ¿no fue también para él un medio de afirmarse socialmente, de subir en la vida? Nada de eso es tan simple. Diría incluso que, en el caso quizás más importante y difícil de todos, el de los cambios en la calidad narrativa entre *Iaiá Garcia* y *Memorias póstumas de Brás Cubas*, se podría pensar en invertir los términos. Esto es, hacer del arte no el fin de una cadena causal, sino uno de ellos. Si no, veamos.

Entre diciembre de 1878 y marzo de 1879, Machado y su esposa, doña Carolina, fueron a Nova Friburgo, en la entonces provincia de Rio, a convalecer. Fue la única vez en su vida que Machado dejó Rio por una temporada. ¿Cuál es la relación entre este hecho y la publicación poco después de su primera gran novela? No se puede negar la simultaneidad de la enfermedad, la estancia en Nova Friburgo y el cambio en lo literario, pero hacer de la enfermedad la causa del libro es absurdo. Un paralelo, también del siglo pasado, puede arrojar una luz inesperada sobre el asunto: el de Charles Darwin. Todos los biógrafos de Darwin, y hay muchos y buenos, tropiezan con un gran problema, que es la enfermedad, incluso las enfermedades, que le afligieron durante años, después de su vuelta de su famoso viaje a América del Sur en el *Beagle*. Hay varias teorías: que se trataba de una misteriosa enfermedad tropical; que tal vez hubiese una explicación psicológica, con raíces en la muerte de su madre cuando tenía nueve años. Pero hay otra teoría que, aunque quizás no explique todo confieso que me atrae. La propia teoría del origen de las especies fue un terremoto intelectual como pocos en la historia de la humanidad. Sabemos que Darwin había elaborado esa teoría ya en la década del 1830, a la vuelta de su viaje, pero que no se atrevió a publicarla hasta que, en 1859, fue forzado a hacerlo por motivos ajenos a su voluntad. No se atrevió por razones archicomprensibles: tenía miedo porque sabía cuál sería la reacción que, de hecho, en 1859 fue mucho más fuerte. ¿No sería ese miedo el que causó la enfermedad y que también le proporcionó algo importantísimo: el pretexto para retirarse del mundo, permitiendo que otros se encargasen de las polémicas que inevitablemente surgirían? Volviendo al principio: ¿es posible que el propio cambio literario, tan arriesgado, pero también tan necesario y hasta inevitable, hubiese causado una crisis en la salud de Machado?

–La tentación de descubrir y de atribuir significados ocultos a detalles cronológicos u onomásticos ¿no corre el riesgo de fechar a Machado?

–Ese riesgo sin duda existe y es una pregunta que me hacen con relativa frecuencia. Para responderla tengo que insistir primero en una cosa: esos

significados existen. Quiero decir: descubrí, no inventé. Yo mismo me quedo sorprendido a veces con lo abstruso y escondido de esas referencias que, por ahora, no tienen rigurosamente otra explicación. Un ejemplo rápido: en el capítulo 118 de *Quincas Borba* se menciona a una muchacha de nombre Sonora; se insiste hasta en la extrañeza del nombre. Osaría decir que ese nombre o no tiene explicación o tiene la explicación que le di y que pasa por Río Grande del Sur, por una provincia mexicana de frontera llamada Sonora, por el emperador Maximiliano, por Napoleón III, por Pedro II y por otras cosas. Quien quisiera saber los detalles, búsquelo en mi libro *Machado de Assis: ficción e historia*. De hecho, diría que la hipótesis del nombre no tenga significado mayor es muy improbable: ¿Por qué no llamar a la muchacha María o Isabel?

Lo que quiero decir es que no se puede negar la existencia de esos detalles. ¿Sería mejor ignorarlos, decir que eso es campo para los especialistas? Quizás. Tampoco puedo negar el derecho de cada lector de leer a Machado como quiera. Sólo argumentaría que se pierde, no sólo una parte de la riqueza del texto sino además una parte de la personalidad del autor y de su relación con la sociedad en la cual y para la cual Machado escribía. Citando una vez más la frase de Múcio Leão, Machado «se complacía en ser incomprendido». Y no sólo eso. Su sosiego personal dependía de esa incomprensión. Como Stendhal, Machado escribía en parte para ser leído cincuenta o cien años más tarde. ¡Hasta que tuviéramos la inmensa suerte de leerlo!

Es importante subrayar que la crítica tiene su lugar natural en ese proceso. Tal vez no sea así con todos los autores, pero con Machado ciertamente lo es. Creo un poco falsa esa división entre «especialistas» y «estudiosos» o, peor aún, entre «machadólogos» y la gran masa de lectores. Si la cuestión del adulterio de Capitu –¿lo hubo o no?– es tan discutida es porque la cuestión está planteada por el propio texto y porque fue descubierta –¡y no inventada!– por un crítico literario, en este caso Helen Caldwell. Otro caso: la crítica de Roberto Schwartz, al destacar, entre otras cosas, la importancia de las relaciones en favor de la ficción, sin duda abrió los ojos de muchos lectores, como fue en mi caso, hacia una lectura más rica, más placentera, más iluminadora, de muchos de esos textos. Sólo una reserva: la investigación de estos significados ocultos puede ser peligrosa y tender a disponer de evidencias y argumentos convincentes, incluso desde el punto de vista literario. Tiende a funcionar dentro de los parámetros del texto. No todo sujeto barbado es don Pedro II, aunque Rubião, con seguridad, lo sea.

–Por otro lado, ese comportamiento crítico ¿no parece un esfuerzo en el sentido de salvar a Machado de aquellos que lo acusan de ser indiferente a nuestra historia?

–En rigor, no debería ser necesario ese esfuerzo. Machado nunca fue indiferente a la historia o a la política brasileña. Además, las primeras revelaciones de la crítica en este sentido se remontan a los años 50, cuando Raymundo Magalhaes Jr. demostró que, en la juventud, Machado fue un liberal convicto y activo. La gran dificultad fue siempre la de saber lo que sucedió en la madurez, cuando se hizo gran escritor. Tal vez, subterráneamente, operase aquí de nuevo el prejuicio del arte por el arte: quien hiciese gran arte no podría tener intereses triviales o concretos. Quien demolió, de una vez por todas, esa visión anticuada del autor fue Raymundo Faoro, en su libro *A pirâmide e o trapézio*, de 1976, que documentó con muchos detalles las observaciones agudas de Machado sobre la sociedad y la política, lo que volvió casi imposible cualquier argumento contrario desde entonces.

La crítica más reciente, comenzando ya por *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, de 1977, tiende a comprender mejor el significado de la obra en su relación con la sociedad brasileña. Roberto entra al bies de las relaciones de clase, mostrando la profundidad y la agudeza de las observaciones machadianas sobre favores y clientelismo, agudeza que, sea dicho de paso, también tiene raíces obvias en la biografía de Machado, cuya familia era pobre y dependiente. Mi investigación se fue desarrollando en otro sentido paralelo: en demostrar que, en la madurez, el pensamiento político sobre Brasil continuó y hasta tuvo un papel central en la estructuración de las novelas tenidas por «maduras». Creo que no sería muy exagerado decir que ese pensamiento funciona como una especie de espina dorsal de un proyecto que los envuelve a todos.

Pero eso ya está demostrado, espero, en mis libros. Para mostrar el radicalismo de ese pensamiento, que es uno de sus atractivos y una de las razones por las cuales quedó oculto, voy a tomar un ejemplo de los cuentos, concretamente de «El espejo». Todo el mundo recordará que el personaje central, Jacobina, se queda aislado en casa de su tía, con apenas un espejo y el uniforme de la Guardia Nacional por compañía. Vestido con ese uniforme, Jacobina acaba paseando delante del espejo para convencerse de su propia existencia. Muchos lectores han percibido que aquí hay una alegoría nacional, que ciertamente no contradice al pensamiento filosófico o psicológico del cuento. La frase «el alférez acabó con el hombre» tiene extrañas resonancias. Lo que no fue percibido, que yo sepa, es que Machado debe haber pensado también el cuento en términos nacionales e históricos.

Vea: el espejo, en cuanto objeto, está situado también históricamente. El narrador dice que él llegó a Brasil con la corte de don Juan VI. O sea: en el momento en que Brasil comenzaba a mirarse en el espejo del mundo exterior ¿Qué vio? Vale la pena conocer ese aspecto del pensamiento machadiano en sí mismo, no sólo porque forma parte de la ficción.

–¿Es posible decir que Machado era tan disimulado como su Capitu? ¿O que Capitu tenía razones para disimular?

–Está claro que sí. Machado, desde joven, como su Capitu, tuvo que manipular a las personas de su alrededor, más poderosas y ricas que él, para obtener el éxito que él sabía que le correspondía. En lo que quedó de su biblioteca, hay una *best-seller* olvidado del siglo pasado, del inglés Samuel Smiles, que se llama *Autoayuda o carácter, conducta y perseverancia*, ilustrado con biografías. Es una traducción francesa de 1866, cuando Machado tenía 27 años. Machado leía el francés con más facilidad que el inglés. En el contexto brasileño, el ideal liberal del *self-made man* tenía que pasar por una fuerte adaptación y nadie lo sabía mejor que él. Al mismo tiempo, si alguien tenía perseverancia era él. Un ejemplo biográfico: en 1868 hubo dos acontecimientos políticos centrales de ese siglo. En medio de la guerra del Paraguay, y por razones que tenían que ver con la guerra, Don Pedro impuso un gobierno conservador a una cámara liberal, o, para usar el lenguaje del siglo pasado, cambió de situación. Fue un choque para todo el mundo y muchos de los liberales, desengañados, se hicieron republicanos. ¿Y Machado, que también era liberal y, lo que es peor, comprometido y reconocido como tal? Para él tuvo consecuencias bastante prácticas: funcionario público, casi perdió el empleo. ¿Cómo pudo sobrevivir? Por medio de la literatura, se podría describir ese momento crucial en el que casi desapareció de nuestra vista, volviéndose uno de esos «caiporas» (fadista) que habitan muchos de sus cuentos. Entretanto, otra manera de describir el mismo proceso sería decir que él sobrevivió por medio del sablazo. Machado tenía un amigo que era literato, conservador y ministro. Nada menos que José de Alencar. Quien quiera leer, la prueba está en los *Dispersos* de Machado de Assis, libro organizado por Jean-Michel Massa. Se trata de una carta suya de 1868, publicada en la Imprenta Académica de São Paulo, en la que elogia excesivamente un libro sobre política de Alencar, al mismo tiempo que se humilla a sí mismo. Bastante desvergonzado, como él, sin duda, sabía que tenía que ser. Veinticinco años más tarde, en 1893, Machado publicó una crónica sobre la librería Garnier, en la cual recuerda las conversaciones que mantuvo con Alencar y que trataban «de aquellos negocios de arte y

poesía, de estilo e imaginación, que valen por todas las fatigas de este mundo». Cuando escribió esa crónica, donde queda nítida la idealización del pasado, ¿será que Machado se acordaba de esa carta de fines tan inmediatos? En ocasiones Machado es tan difícil de interpretar como sus propios personajes. Tal vez podríamos preguntarnos: ¿traicionó o no traicionó?

–El entusiasmo de Machado por la crónica en los años 80 y 90 ¿puede ser una pista en relación a ese gusto disimulado por la historia?

–Es bueno que usted hable del «entusiasmo» de Machado por la crónica. Cuando yo escribía sobre las novelas de la segunda época, además de resucitar *Casa vieja*, una pequeña obra-prima de 1885, comencé a leer las crónicas de esa misma época, por simple curiosidad. Felizmente, di primero con una serie curiosísima, «Buenos días» que Machado publicó, anónimamente, en la *Gazeta de Notícias*, en la época de la Abolición, entre 1888 y 1889. El anonimato nos trae de vuelta, claro está, el disimulo, pero lo que me llamó más la atención fue la osadía y el desengaño de algunas crónicas: insinuar, en medio de aquella euforia, que la Abolición no iba a cambiar nada en la vida de los ex-esclavos, por ejemplo. Otra cosa: Machado, en esa y en otras crónicas, muestra un gusto disimulado por la historia, sí, pero excepcional. Un ejemplo: él se refiere con relativa frecuencia a figuras y acontecimientos de los tiempos de la Independencia y de la Regencia, por medio de la conexión que tenía con sus tiempos actuales o hasta por el hecho de haber sido olvidados.

¡La memoria político-histórica de Machado era excepcional! Era incluso una de las cosas que lo separaban de sus lectores, una fuente de su ironía y de su sarcasmo. Esas crónicas, que más tarde edité con notas explicativas a pie de página para que fuesen legibles hoy, funcionaron como en otras épocas los cuentos, como el medio más apropiado para lo que él tenía que decir. El entusiasmo por el género venía en parte por la libertad que le otorgaba para hablar de cualquier cosa y hasta de mudar de asunto tres o cuatro veces en un corto espacio. También de las múltiples oportunidades que encontraba para la ironía, para, por ejemplo, cambiar de tema en apariencia pero no en realidad...

–Retomando su prefacio: «¿Dónde se situó Machado?» ¿Encima del muro, como buen brasileño?

–Volvemos en cierto sentido a la pregunta que me hice antes: «¿Traicionó o no?» Tengo una cierta tendencia a idealizar a los autores que más me

atraen, y mi instinto sería decir que Machado vivió una vida bastante modélica, dadas sus limitaciones de clase y sus enfermedades. No pidan a un epiléptico que lidere manifestaciones abolicionistas, por ejemplo. ¿Quién va a tirar la primera piedra en el caso de la cara de la Imprenta Académica? Machado fue un funcionario público realmente ejemplar, que yo sepa. Un amigo historiador, Sidney Chalhoub, está investigando su actuación en el Ministerio de Agricultura, en esa época. Se sabe que luchó siempre en el sentido de ampliar el ámbito de la ley de Vientre Libre, por ejemplo.

Pero entiendo que esa pregunta se dirige no tanto al hombre como al escritor, y es en la obra donde las cosas se complican; en gran parte, a causa de su disimulo (de nuevo), de la ironía (de nuevo también), que sabemos tan centrales en casi todas sus obras mayores. ¿Será Machado como dos personajes suyos, en el cuento «Médico y remedio», que «entraron por una tal selva de estilo que se perdieron completamente»? Yo diría, por el contrario, que Machado siempre mantuvo un control sobre sus ambigüedades y nunca dejó de pensar el pasado y el futuro de Brasil, hasta en la última novela, *Memorial de Aires*. Allí, su narrador, el consejero Aires, queda encima de un muro, o por lo menos indiferente, por ejemplo en relación a la Abolición. Pero, justamente, si no me equivoco, el consejero tiene sus limitaciones y su ingenuidad. Lo sofisticado e irónico es, a su vez, ironizado.

Pero no lo justifiquemos todo. Una lectura reciente me hizo, creo, reconocer que en un asunto Machado «traicionó», sí, de modo menos comprensible. Marlyse Meyer, en su libro *As mil faces de un herói-canalha e outros ensaios*, cita una crónica, de «Balas de estalo», de 7 de noviembre de 1883, me parece, en la que Machado ironiza sobre unas fiestas del Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos mofándose de los títulos de sus dignatarios. El asunto es raza, color de piel, cosa que le toca de cerca. Normalmente, él omite ese asunto, finge que no ve, o como máximo alude de pasada. Aquí, parece que apenas deslizó una rosa fácil e impiadosa.

–Además de esta antología, ¿es cierto que usted está preparando otro ensayo sobre la poesía de Machado?

–El ensayo ha sido publicado ahora en un volumen de poesías traducidas por Machado, por iniciativa de Cristina Carletti, que fue quien me invitó a escribir un prefacio. Vale la pena comentar el libro, *Machado de Assis e confrades de versos*, que contiene algunas novedades. Por primera vez se publican, con los originales, todos los poemas que sabemos que Machado tradujo, directamente de un original, sea francés, inglés o italiano. Se ven juntas, por primera vez, la versión que hizo Machado de un poema erudito

y gracioso de Louis Bouilhet, gran amigo de Flaubert y buen poeta, aunque menor, al lado del original. Otro es la «Canción del rostro blanco», poema en verso de Machado, extraído de la prosa de Chateaubriand, especie de versión sórdida del indianismo romántico, y su original en prosa. Hay, además, poemas de Lamartine, de Musset, de Shakespeare, Poe, Dante, La Fontaine...

Al ver detalladamente ese «aspecto menor» de la obra machadiana, fui observando algo curioso, que es el asunto básico del prefacio al libro: noté que Machado traduce mejor, y hasta escoge, preferentemente, poemas con una cualidad que podríamos llamar grotesca. Es el caso de Bouilhet, de La Fontaine, de Poe, incluso en el canto del «Inferno» que elige, que es uno de los menos conocidos y más horripilantes. Son las afinidades electivas del escritor de genio, esencialmente satírico, otra faceta de una tendencia que también existe en las grandes obras, como por ejemplo en el episodio de Eugenia, tan bien analizado por Roberto Schwarz.

Traducción: *J. M.*



Francisco Batet: *El Coyote* (1981)



Enrique Breccia y Carlos Trillo: *Alvar Mayor* (1977)

Magias parciales de *Dom Casmurro*

João Alexandre Barbosa

Comienzo por una rectificación: respondiendo a una encuesta periodística acerca de cuáles eran las principales novelas publicadas en el siglo XX, hice hincapié de que constasen, entre los diez primeras, alguna de Machado de Assis. Como entendía que *Dom Casmurro* había sido publicada en 1899, aunque sólo hubiese llegado al Brasil, viniendo de la impresora francesa, en 1900, no había otra alternativa sino la de escoger entre *Esaú e Jacob*, de 1904 y el *Memorial de Aires*, de 1908, las únicas publicadas en el siglo XX.

Constó entonces en mi lista el libro de 1904, aunque los organizadores de la encuesta hubiesen abierto, sin que yo tuviese conocimiento, la posibilidad de considerar *Dom Casmurro* como del siglo XX, como se puede verificar posteriormente, elegido por otros. Tenían razón los organizadores: la lectura de la novela machadiana ocurrió a partir de 1900, así que sólo lamenté que por un error de comunicación, *Dom Casmurro* no hubiese constado en mi elección. El lector, por tanto, debe leer lo que sigue como una especie de nota al pie reivindicadora a aquella respuesta mía.

Todo esto porque, y voy a ser aún más explícito, creo que si, desde el punto de vista más general de la obra de Machado de Assis, se puede afirmar que *Memórias póstumas de Brás Cubas* es la más importante, por todo lo que significó de renovación de la técnica narrativa no sólo en el autor sino de la ficción brasileña, no hay duda de que *Dom Casmurro*, la obra publicada casi veinte años después, siguiendo a la publicación de *Quincas Borba* en 1891, es aquella que de modo más transparente, recoge, por decirlo así, todo el aprendizaje de los dos libros anteriores, consolidando un estilo narrativo que será confirmado por los dos libros siguientes de 1904 y 1908.

Y si entre las dos novelas del siglo XIX hay, por cierto, una relación básica de continuidad, y no sólo en lo que respecta a la intriga, porque la de 1891 es ampliación de la doctrina del *humanitismo* solamente esbozada en la de 1881, y si en las dos del siglo XX la continuidad se da, sobre todo, en la utilización del diario y de la memoria como instrumento de creación novelística, *Dom Casmurro*, al mismo tiempo que afina algunas conquistas

estilísticas de las dos anteriores, como las que se refieren a la posición del narrador disgresivo, asumiendo la memoria como materia privilegiada de la ficción, abre, por otro lado, el ángulo en el que el itinerario memorialístico se hace independiente de aquellas mismas conquistas de estilo, como es patente en los dos libros posteriores.

De esta manera, entre los dos grupos de novelas, *Don Casmurro* surge como momento único de recogimiento: de las experiencias con la técnica narrativa y, simultáneamente, de la ficcionalización de todo aquello que, por falta de mejor nombre, se llama realidad. Pero recogimiento también en otro sentido: el del recato con que se da la interacción entre la experiencia conquistada y los significados, de tal modo que el lector, acicateado por aquella operación de *lectura por enredo (reading for the plot)*, según la feliz expresión utilizada por Peter Brooks[1], como ocurre además con todas las obras bien realizadas, únicamente a través de la relectura es capaz de percibir las tramas de toda la red de invenciones, por decirlo así, poéticas del novelista. Y la ausencia de esta segunda operación de lectura, en el caso de *Dom Casmurro*, explica, de alguna manera, la insistencia monótona de discusiones sobre la intriga del libro, despreciándose, la mayoría de las veces, su modo de constitución propiamente ficcional. Y solamente por ella, por esta segunda operación de lectura, creo que es posible percibir de qué modo los engranajes montados por el narrador son eficientes en el sentido de crear el ambiente propicio para que aquella insistencia acerca de la intriga acerca de la verdad ocurra.

La localización de algunos de esos engranajes es, para mí, la revelación de aquello que, plagiando el título del ensayo de Borges sobre el *Quijote*, quiero llamar las magias parciales de *Dom Casmurro*, en primer lugar para huir de un ideal de interpretación total que está muy lejos de lo que pretendo alcanzar y, en segundo lugar, porque aquello que funciona como matriz conceptual del ensayo borgiano, esto es, la idea de que hay, en el libro de Cervantes, una confusión placentera entre *lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro*[2], de tal manera que es posible traslucir un sentido de sobrenaturalidad o de maravilla en un esqueleto realista, puede también servir para extraer magias por entre los rigores del realismo psicológico de *Dom Casmurro*, siempre que se entienda el sentido con el cual Borges trabaja los conceptos de sobrenatural y maravilloso, confundidos con la propia estrategia cervantina de concreción de la mate-

[1] *Cf. Brooks, Peter,* Reading for the plot. Design and intention in narrative, *Oxford, Clarendon Press, 1984.*

[2] *Cf. «Magias parciales del Quijote», en* Otras inquisiciones, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p. 66.*

ria ficcional que envuelve ya la experiencia del lector, ya la dimensión imaginaria agotada en la propia lectura literaria.

Entre una y otra está el resultado de aquel trabajo más sutil y más eficaz que, según Borges, constituye las *magias parciales del Quijote*, y que no son otras que la propia construcción de la obra: hilos de un resistente tejido poético.

En este sentido, lo que pretendo no es más que tomar algunos de esos hilos de la obra de Machado de Assis, buscando evidenciar un modo de construcción de la narrativa que, como es sabido, juega por un lado con la capacidad del narrador para «atar ambos cabos de la vida y restaurar en la vejez la adolescencia», como dice en el segundo capítulo, y, por el otro, con la paciencia y la perspicacia del lector en ir descifrando las particularidades registradas entre aquellos «dos cabos», esto es, la propia existencia del narrador tal como él la interpreta.

En cuanto a la primera, es el propio narrador quien reconoce su frustración cuando, en el segundo capítulo, y dando paso al objetivo mencionado, afirma:

> Pues, señor, no conseguí recomponer lo que fue ni lo que fui. En todo, si el rostro es igual, la fisonomía es diferente: si sólo me faltasen los otros, bueno; un hombre se consuela más o menos de las personas que pierde, pero me falto yo mismo, y esta laguna lo es todo[3].

Pero si esta frustración, variación de aquello que sucede con los alféreces del cuento «El espejo», transcurre en los arreglos exteriores que hiciera para traer al presente la memoria del pasado, reproduciendo «en el Imperio Nuevo la casa en que me crié en la antigua calle de Matacavalos», ella misma impele al narrador a las anotaciones de sus experiencias, buscando, por el escrito presente, la comprensión del acontecimiento pasado. O ni eso, porque la narración es vista, desde el inicio, como portadora posible de ilusiones y la cita final del *Fausto* goethiano aún acentúa más las dudas del narrador, convocando presencias etéreas. «Ahí vienen otra vez, inquietas sombras...».

En cuanto al segundo rastro del juego narrativo, aquel que se refiere a la participación del lector en el desciframiento de las particularidades, está totalmente marcado por la desconfianza con que el lector se va enredando o desenredando de las propias interpretaciones ofrecidas por el narrador, de

[3] *Assis, Machado de,* Dom Casmurro. *Prefacio, edición del texto y notas de Ivan Texeira, São Paulo, Martíns Fonte, 1988, p. 6. Todas las citas posteriores seguirán esta edición.*

tal manera que, si la lectura obedece a la diacronía narrativa (infancia, adolescencia, seminario, estudios, casamiento), como es normal que suceda en la primera lectura de la obra, el enredo es completo y no sobra sino el esfuerzo de desenredarse por el cuestionamiento de las interpretaciones del narrador. Mientras tanto, es gracias a la relectura que se pueden detectar momentos en que aquella diacronía es cuestionada, sea por la interferencia del narrador en el plano de la enunciación, sea por la perspicacia posible del lector al leer entre los intervalos del enunciado narrativo.

Ejemplo notable de la primera es todo el capítulo LXXII, «Una reforma dramática», en que, después de identificar anteriormente, para Capitu, al amigo que lo visitaba como siendo Escobar, a través de una frase corta y seca que contrastaba con el calor de la indagación del personaje femenino, dice el narrador:

> Ni yo, ni tú ni ella, ni cualquier otra persona de esta historia podría responder pero, tan cierto es que el destino como todos los dramaturgos, no anuncia las peripecias ni los desenlaces. Ellas llegan a su tiempo, hasta que el telón cae, se apagan las luces y los espectadores se van a dormir. En ese género hay por ventura algo que reformar, y yo propondría como ensayo, que las piezas comenzaran por el fin. Otelo se mataría a sí mismo y a Desdémona en el primer acto, los tres siguientes serían dados a la acción lenta y creciente de los celos, y al final quedarían sólo las escenas iniciales de la amenaza de los turcos, las explicaciones de Otelo y Desdémona, y el buen consejo del fino Iago: «pon dinero en la bolsa». De esta manera, el espectador, por un lado, encontraría en el teatro la charada habitual que los periódicos le dan, porque los últimos actos explicarían el desenlace del primero, a modo de concepto, y, por otro lado, se iría a la cama con una buena impresión de ternura y amor:
>
> «Ella amó lo que me afligía,
> Y yo amé en ella su piedad».

Marcando el inicio de participación más efectiva de la *sombra* de Escobar en la narración de las memorias de Dom Casmurro y también, *et pour cause*, del tema de los celos en la obra, tal como se aclara en el capítulo siguiente, este capítulo es pura magia poética en la medida en que realiza la sutura, por decirlo así, icónica entre el enunciado (celos y muerte que son prefigurados en el drama shakesperiano) y la enunciación en la que se discute, o se cuestiona, el orden de sus secuencias. Más aún: la «reforma dramática», sugerida por el narrador, funciona también como alusión que compete al lector desvelar, al propio movimiento no-lineal de la narrativa que mimetiza lo que hay de errante en el narrador.

Un ejemplo menos explícito, pero no menos eficaz, del modo por el cual el narrador va sembrando elementos capaces de señalar la problematización de la diacronía narrativa, está en el capítulo LXV, «La disimulación», en el que trata de la alternancia de su vida entre la casa de Matacavalos y el seminario y sus encuentros ocasionales con Capitu. Allí, haciendo el elogio de la lucidez con que ella trata de controlar las expansiones a las que tenía tendencia Bentinho, enumera una serie de acontecimientos en las que la muchacha es puesta a prueba, llegando, entonces, a aquel que le parece el mejor ejemplo, afirmando:

> Pero el ejemplo se completa con lo que oí al día siguiente, en el almuerzo; mi madre, diciendo a tío Cosme que aún quería ver con qué mano había yo de bendecir al pueblo en la misa, contó que, días antes, cuando hablaba de muchachas que se casan pronto, Capitu le dijo: «Pues a mí quien me ha de casar ha de ser el padre Bentinho; ¡yo espero que él se ordene!» Tío Cosme rió la gracia, José Dias no dejó de sonreír, sólo la prima Justina frunció la frente y me miró interrogativamente. Yo, que había mirado a todos, no pude resistir el gesto de la prima, y traté de comer. Pero comí mal; estaba tan contento con aquella gran disimulación de Capitu que no vi nada más, y, luego que almorcé, corrí a referirle la conversación y elogiarle la astucia. Capitu sonrió de agradecimiento.
>
> –Tú tienes razón, Capitu, concluí; vamos a engañar a toda esa gente.
>
> –No, ¿eh?, dijo ella con ingenuidad.

Al mismo tiempo que se expande la caracterización de Capitu que viene desde, por lo menos, el capítulo XVIII, «Un proyecto», cuando califica las ideas de la amiga de catorce años como atrevidas («pero eran sólo atrevidas en sí, en la práctica se hacían hábiles, sinuosas, sordas, y alcanzaban el fin propuesto, no de un salto sino a saltitos»), y que encuentra su formulación lapidaria en la frase con que José Dias define sus ojos («Son como de gitana oblicua y disimulada»), el diálogo final del capítulo «La disimulación», no sólo recupera esos momentos anteriores de la narrativa, sino que crea una dependencia que no dudo en llamar mágica, entre el discurso interpretativo del narrador, buscando acentuar el rasgo disimulador de Capitu, y su propio envolvimiento, en la medida en que su frase de euforia («vamos a engañar a toda esa gente» sufre el desacuerdo de Capitu («No, ¿eh?») caracterizada por el narrador como ingenua, pero que, realmente, completado el círculo de la relectura, puede ser aprehendido por el lector como vuelto contra el propio narrador. Por eso usé desacuerdo: también, vaticinio, presentimiento, desconfianza. Pero que sólo se extrae por la activación de la lectura, o mejor, de la relectura

de aquello que en una lectura diacrónica fue quedando en los intervalos narrativos.

De ese modo, el conocimiento, por decirlo así, psicológico, se revela dependiente de las operaciones de lengua narrativa y no se realiza por fuera sino por el interior de esas operaciones.

He aquí, por tanto, dos casos de magias parciales de *Dom Casmurro* que, sin duda, sin las limitaciones del espacio, se podrían multiplicar hasta la figura completa de la obra, respondiendo, según creo, por su calidad de obra perenne.

Traducción: *J. M.*

Machado de Assis, cuentista

Carlos Alberto Pasero

> Es un género difícil, a despecho de su aparente facilidad, y creo que esa misma apariencia le perjudica ya que aleja a los escritores y el público no le da, creo yo, toda la atención de la que es muchas veces merecedor.
>
> *Machado de Assis*

El epígrafe se refiere, lógicamente, al cuento. Pertenece a un conocido ensayo de 1873, «Noticia de la actual literatura brasileña. Instinto de nacionalidad»[1], y encierra elípticamente una serie de cuestiones que se conectan directamente con nuestro tema. Se trata de la estrecha relación que hay entre el cuento y la búsqueda de un público lector que reconociera su especificidad y autonomía en sus comienzos en el Brasil. El cuento, por su ubicuidad, procura su público de manera tan problemática como otros géneros, de forma menos obvia que la novela o el teatro, por ejemplo, pero no menos interesada, según las circunstancias de producción y de recepción. La cita de Machado de Assis apunta a una dificultad relacionada con la recepción, como es el soporte del cuento en sus orígenes, el folletín, una banda al pie de la primera página de los periódicos que se destinaba a incluir textos artísticos y de entretenimiento, críticos o de interés humano. En ese espacio se insertaba el cuento y, entonces, debía competir con otros productos, los poemas satíricos, por ejemplo, pero, sobre todo, con la crónica. En un principio folletín y crónica eran sinónimos. Con el tiempo se produjo un deslinde semántico: el primer vocablo pasó a designar un espacio en el diario mientras que el segundo comenzó a denominar un género. En líneas generales, la cita de Machado es una advertencia implícita de que el cuento no debe ser consumido como la crónica. El énfasis está puesto en la LITERATURA, con mayúsculas. A su vez, las palabras de Machado incluyen otro problema: el prestigio o el desprestigio del género, la desvalorización por parte de autores y público. Dice Alexandre Severino: «A pesar de que la narrativa ocupe un lugar señero en la cultura brasileña, el

[1] *«Noticia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade»*, Obra completa, *3.ª ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, v. 3, p. 801-9.*

cuento, como género artístico, tardó en ser aceptado como forma de expresión literaria. Los escritores brasileños, hasta hace muy poco tiempo, consideraban el cuento como algo más apto para los oídos de los niños que para la creación literaria»[2]. Considerado por muchos como un género menor, se lo practicaba apenas como un ejercicio preparatorio para labor de más largo aliento, la novela. Porque prestigio sí tenía esta forma literaria con la cual el cuento competía tímidamente, lo que en portugués se llama *romance*, la novela, narrativa extensa, abarcadora y omnisciente de la burguesía, la cual, en sucesivas entregas, también ocupaba el lugar del folletín. Lo que reclama Machado es una lectura diferenciada para el cuento, la necesidad de consumirlo de manera distinta a otras especies de estructura similar o simplemente vecinas en el espacio del folletín. El cuento, entonces, debe abrirse camino entre la crónica y la novela[3].

Los cuentos de Machado de Assis

Machado fue el primer escritor brasileño que le otorgó verdadera importancia al cuento, encarándolo como una forma autónoma. Los inicios estéticos del cuento brasileño hay que buscarlos en su vasta obra. Focalizar el cuento machadiano implica estudiar tanto los inicios como la madurez del género. La obra cuentística de Machado de Assis es dilatada. Abarca un período de actividad editorial que va de 1858 a 1907 y que da como resultado, aproximadamente, unos doscientos textos, publicados en diarios, revistas y libros. La personalidad literaria de Machado preside el último cuarto del siglo XIX no sólo por su maestría, que irá afirmándose progresivamente hasta hacerse indiscutible sino, además, por lo ambicioso y sostenido de su labor. Las advertencias y notas preliminares de sus libros de cuentos reúnen breves pero claras indicaciones sobre la importancia que le asignaba al género y sobre los elementos de su poética. Transcribo, a título de ejemplo, la advertencia de *Varias historias* que lleva como epígrafe palabras de Diderot («Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive):

[2] *Alexandre Severino, «Tendencias principales del desarrollo del cuento brasileño»,* El cuento hispanoamericano *(org. Enrique Pupo-Walker), Madrid, Castalia, 1973, p. 358.*

[3] *Para un panorama de los comienzos del cuento brasileño consultar además del ya citado estudio de Alexandre Severino: Afranio Coutinho,* A literatura no Brasil, *Rio de Janeiro, Sul-América, 1971, vol. 6, cap. 48 «Evolução do conto», p. 39-56. Barbosa Lima Sobrinho,* Os precursores do conto do Brasil, *Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.*

> Las Varias Historias que forman este volumen fueron escogidas entre otras, y podrían ser acrecentadas, si no conviniera limitar el libro a sus trescientas páginas. Es la quinta colección que doy al público. Las palabras de Diderot que van por epígrafe en la portada de esta colección sirven de disculpa a los que hallen excesivos tantos cuentos. Es un modo de pasar el tiempo. No pretenden sobrevivir como los del filósofo. No están hechos de aquella materia, ni de aquel estilo que dan a los de Mérimée el carácter de obras maestras, y colocan a los de Poe entre los primeros escritos de América. El tamaño no es lo que le hace mal a este tipo de historias, es naturalmente la calidad; pero hay siempre una cualidad en los cuentos que los torna superiores a las grandes novelas, si tanto unas como otros son mediocres: es el que sean cortos[4].

Cuando se estrena públicamente en el género, Machado tenía diecinueve años. En 1858, en el periódico bisemanal *Marmota Fluminense* de Paula Brito aparece «Tres tesoros perdidos». A partir de entonces su nombre se irá haciendo más frecuente hasta alcanzar una presencia notable durante casi cinco décadas, ejerciendo la crítica literaria, el periodismo político, la crónica, el teatro, el cuento, la novela y la poesía.

La producción cuentística de Machado se manifiesta, en cuanto a la difusión, en dos instancias diferenciadas: la prensa periódica y el libro. Cada uno de estos dos soportes requieren, para un mismo material, lecturas diversas. Las selecciones que el propio autor presentará al público de su obra dispersa en diarios y revistas (*A Época, A Semana, Gazeta Literária, Gazeta de Noticias, Jornal das Famílias*) en forma de libro nos habla de las aspiraciones y de la conciencia de un escritor que procura la perdurabilidad y la trascendencia de la literatura.

Siete son los libros que recogen un tercio del total previamente publicado en la prensa: *Cuentos fluminenses* (*Contos Fluminenses*, 1869), *Historias de la medianoche* (*Histórias da Meia Noite*, 1873), *Papeles dispersos* (*Papéis Avulsos*, 1882), *Historias sin fecha* (*Historias sem data*, 1884), *Varias historias* (*Várias histórias*, 1896), *Páginas recogidas* (*Páginas recolhidas*, 1899) y *Reliquias de la casa antigua* (*Relíquias da casa velha*, 1906). Los dos primeros libros corresponden a lo que tradicionalmente la crítica llama el «primer Machado». Haciendo un paralelo con el desarrollo de la novela, el «segundo Machado», el que se inicia al comenzar la década del ochenta con la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas (Memórias póstumas de Brás Cubas)*, tiene su comienzo en el cuento con *Papeles dispersos*. Es en esta segunda etapa en la que Machado de Assis desplegó

[4] *La traducción es nuestra.*

una amplia gama de recursos formales y temáticos de sorprendente actualidad estética[5].

Las clasificaciones

Ante corpus tan dilatado y complejo, sobre todo en cuanto a procesos estilísticos y contenidos culturales, la crítica ha procurado clasificar, establecer grupos, aislar temas, ordenar comprensiblemente materia tan densa[6]. Sonia Brayner ha propuesto una sugestiva taxonomía. Reconoce cuatro tipos que son los siguientes:

1. **El cuento anecdótico**: «desarrollo de un incidente destacado con cronología secuencial lineal, de cuño verosímil, sometido a la lógica de las acciones y dependiente de la estructura interna de los personajes». Ejemplos: «La cartomante» («A cartomante») y «Padre contra madre» («Pai contra mãe»).
2. **El cuento de observación**: «análisis de las motivaciones psicológicas que se centra en acciones verosímiles o con cierta dosis de excepcionalidad». Ejemplos: «El enfermero» («O enfermeiro»), «El espejo» («O espelho»), «Misa de gallo» («Misa de galo»), «Cuento de escuela» («Conto de escola») y «El caso de la vara» («O caso da vara»).
3. **El cuento demostrativo y de relativización textual**: «adopción de formas literarias tradicionales, con intención filosófico-moralizante (diálogos de muertos, fantasías, apólogos) en la línea de la sátira menipea, cómico-fantástica, para ilustrar una idea». Ejemplos: «El secreto del bonzo» («O segredo do bonzo»), «El alienista» («O alienista»), «Cuento alejandrino» («Conto alexandrino), «La iglesia del diablo» («A igreja do diabo») y «¡Vivir!» («Viver!»).

[5] *Sobre Machado de Assir ver: Alfredo Bossi et alii,* Machado de Assis, *São Paulo, Ática, 1982. John Gledson,* Machado de Assis: ficção e história, *Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.* Machado de Assis: impostura e realismo, *São Paulo, Companhia das Letras, 1991. Eugenio Gomes,* Machado de Assis. Influencias inglesas, *Rio de Janeiro, Pallas/MEC, 1976. R. Magalhães Junior,* Vida e obra de Machado de Assis, *Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1981, 4 vols. Jean Michel Massa,* A juventude de Machado de Assis. Ensaio de biografia intelectual, *trad. M. A. de Moura matos, Rio de Janeiro, Civilização Braileira/CNC, 1971. Mário Matos, «Machado de Assis, contador de histórias»,* Obra completa *(Machado de Assis), 3.ª ed., Rio de Janeiro, Aquilar, 1974, vol. II. Lúcia Miguel Pereira,* Machado de Assis (estudo crítico e biográfico), *São Paulo, Ed. Nacional, 1936. Dirce Côrtes Riedel,* Metáfora, o espelho de Machado de Assis, *Rio de Janeiro, Alves, 1974, Roberto Schwartz,* Ao vencedor as batatas, *São Paulo, Duas Cidades, 1977.*

[6] *Buen número de los relatos dispersos en diarios y revistas aparecen reunidos en las* Obras completas, *ed. cit.*

4. **Cuento de carácter**: «análisis de una de carácter, de un tipo, en la tradición de Teofrasto y La Bruyère». Ejemplos: «Doña Benedicta» («D. Benedita»), «La deseada de todos» («A desejada das gentes»), «Un hombre célebre» («Um homem célebre»), «Galería póstuma» («Galeria póstuma»), «La causa secreta» («A causa segreda»), «Lotería» («Jogo do bicho») y «Cántico de esponsales» («Cantiga de esponsais»)[7].

Alfredo Bosi, por su parte, traza la tipología siguiente:

1. **Historia de sospechas y de engaños**. «En *Cuentos fluminenses* y en las *Historias de medianoche* la mayor angustia, oculta o patente, de ciertos personajes, está determinada por el horizonte del *status*; horizonte que ya se aproxima, ya se escapa, a la mira del sujeto». Ejemplo: «Miss Dollar», «El secreto de Augusta» («O segredo de Augusta»).
2. **Cuentos-teorías**. «En los cuentos maduros de Machado, escritos después de los cuarenta años, veo un riesgo en los arabescos de sus 'teorías', bizarras y paradójicas teorías que, en verdad, persiguen el sentido de las relaciones sociales más comunes y revelan algo como la estructura profunda y recurrente de las instituciones. (...) El tono que penetra esos cuentos-teorías no es, rigurosamente, el sarcasmo del satírico, ni la indignación, la santa ira del moralista, ni la impaciencia del utópico. Diría, más bien, que es la amargura de quien observa la fuerza de una necesidad objetiva que une el alma mudable y débil de cada hombre al cuerpo, uno, sólido y ostensible, de la Institución». Ejemplos: «El alienista», «Teoría del figurón» («Teoria do medalhão»), «El secreto del bonzo», «La Serenísima República» («A sereníssima República»), «Cuento alejandrino», «La iglesia del diablo».
3. **Cuentos de enigma de caracteres**. «'El espejo' es la matriz de una convicción machadiana que podría formularse de la siguiente manera: sólo hay estabilidad en el ejercicio del papel social; fuera de la escena pública el alma humana es indecisa y veleidosa. Ahora bien, si el lado íntimo del comportamiento no ofrece congruencia, la descripción de las personas se convertirá fatalmente en un problema. El narrador ya no cuenta con la sólida base de los *tipos*. Éstos quedaron atrás, en la tradición moralista de los caracteres, de los retratos, de los figurones. O en la vieja comedia de los avaros, de los hipócritas, de los engaña-

[7] Cfr. *Sônia Brayner,* O conto de Machado de Assis, *Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 12 y ss.*

dores, de los ingenuos...» Ejemplos: «El espejo», «Doña Benedicta», «Canción de esponsales», «Cláusulas testamentaria» («Verba testamentaria»), «Noche de almirante» («Noite de almirante»)[8].

Las clasificaciones propuestas pueden servir para orientar la lectura pero sobre todo demuestran la riqueza y complejidad de la obra. Las coincidencias y divergencias acentúan estas cualidades. Por nuestra parte, inspirados en estas propuestas de clasificación y con la intención, apenas, de completarlas, proponemos distribuir los cuentos de Machado de Assis, combinando el criterio temático, el formal-estilístico y el cronológico entre los siguientes tipos:

1. Cuentos de galanteo e intriga amorosa (idílicos)
2. Cuentos de casuística y psicología moral
3. Cuentos satíricos, paródicos y antimiméticos

Cuentos de galanteo e intriga amorosa

Previo al Machado de *Papeles dispersos*, existe una serie de cuentos más apegados a los formulismos esperados por los lectores o, mejor, lectoras de folletines. Es una línea idílica que domina casi monolíticamente los dos primeros libros, *Cuentos fluminenses* e *Historias de la medianoche*. Bajo la fórmula cuento de galanteo e intriga amorosa se inscriben todas las historias de Machado en las que se sucede el ritual de las visitas en días de recibo por parte de un caballero a una dama con intenciones matrimoniales. Desde el punto de vista formal, los relatos aprovechan los convencionalismos románticos, no obstante una aguzada conciencia paródica de la hipercodificación. Las historias se construyen desde el punto de vista del pretendiente. La organización poética pone al descubierto mecanismos de legitimación que posibilitan el ascenso social a través del casamiento ventajoso. Las lectoras de la alta burguesía no sólo eran las destinatarias de las historias, también objeto de deseo. El arquetipo básico, estaría ejemplificado por el relato que inicia *Cuentos fluminenses*, «Miss Dollar». En general, este primer volumen pone en escena una fórmula temático-ideológica: *lo auténtico contra lo falso*, es decir, las relaciones de clase y las desigualdades sociales focalizadas, en superficie, por una visión convencionalmente

[8] Cfr. *Alfredo Bosi, «Situaciones machadianas»*, Cuentos *(Machado de Assis), trad. Márgara Russotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. IX a XXXVI.*

moralista pero que, no obstante, ya construyen sistemas internos de contradicciones oblicuamente análogos a los de la sociedad.

El modelo evolucionará en sentido «negativo». Los sucesivos relatos de galanteo e intriga amorosa encajarán, en tanto parodias, francamente en el terreno de lo antiidílico. De aquí en más, la fórmula incluirá el engaño, la infidelidad, los triángulos amorosos, la venganza, las pasiones no correspondidas. Se tematizará la hipocresía que recubre apariencias engañosas socialmente convenientes y que la literatura se encargará de desvelar. La transición de lo idílico a lo antiidílico se corresponde con el pasaje de una estética romántica idealista a una realista. Se puede corroborar en «El parásito azul» («A parasita azul»), primero de los relatos de *Historias de la medianoche*. Las transformaciones del modelo idílico pueden apreciarse también en gran parte de *Historias sin fecha*: «Singular ocurrencia» («Singular ocorrência»), «¡Primas de Sapucáia!» («Primas de Sapucáia!»), «Anécdota pecuniaria» («Anédota pecuniária»), «Noche de almirante», «Manuscrito de un sacristán» («Manuscrito de um sacristão»), «Ex cátedra» y «La señora Galván» («A senhora Galvão»). «¡Primas de Sapucáia!», por ejemplo, contrapone la realidad con el amor idealizado. La fugaz visión de una dama y el flechazo inmediato transportan al joven a la ensoñación romántica. La realidad lo lleva al desengaño. Romanticismo y realismo. Ambas ópticas dejan percibir los hechos tamizados por los recursos del lenguaje de la literatura. En «Anécdota pecuniaria» la línea del cuento idílico se subvierte por medio de los valores monetarios. Ese es el camino general de la transformación antiidílica en los cuentos de Machado: la explicitación del interés económico.

Casuística machadiana

En el dominio del realismo se perfila una línea temática que podría llamarse «casuística machadiana». La constituyen los que llamamos cuentos de casuística y psicología moral. Los cuentos analizan casos de conciencia desde una perspectiva laica, en todo caso, contrateológica. Se compone de cuentos clave, de indudable valor antológico: «El enfermero» y «Cuento de escuela» del libro *Varias historias*, «El caso de la vara» del libro *Páginas recogidas* y «Padre contra madre» de *Reliquias de la casa antigua*. Son relatos que analizan los mecanismos justificatorios de la conciencia ante el primado del interés egoísta, terreno en el cual, la moral, entendida como la metafísica de los valores absolutos e imperativos categóricos, se deshace ante una circunstancia social o cultural que transciende al individuo. Esa

trama profunda del problema moral de los cuentos de Machado se aprecia cabalmente en «El enfermero». Se publicó por primera vez en la *Gazeta de Notícias* en 1884 con el título de «Cosas íntimas» («Cousas íntimas»). El nombre del personaje principal, Procópio, remite al Procópio histórico de la primera mitad del siglo VI, autor de *Historia secreta*. La historia tiene una finalidad humana relativa al perdón y en todo caso opone, como «Padre contra madre», los órdenes humano y social.

En «Padre contra madre», en efecto, la lógica interna de las acciones elabora un sistema de oposiciones análogo a la dinámica social que sostenía la esclavitud y justifica las motivaciones de los personajes, presente ya desde el título. El cuento se inserta, retrospectivamente, en la polémica sobre el esclavismo en la literatura brasileña. Esta polémica tuvo su apogeo alrededor de 1880, cuando cobró efervescencia la campaña por la abolición. Machado de Assis participó activamente de esa campaña como periodista[9]. El cuento pone, inmediatamente, en el tapete un problema que es aparentemente de elección ética pero en un sistema donde la ética de los imperativos absolutos no tiene el mínimo lugar: la supervivencia del hijo de un cazador de esclavos o el hijo de una esclava fugitiva. Tanto el padre (blanco) como la madre (negra) tienen destinatarios semejantes, la paternidad en el primer caso, la maternidad en el segundo. Se correlacionan aquí dos niveles, uno natural y otro social. El conflicto radica en el nivel social. Cada uno de los personajes tiene un objetivo que es socialmente incompatible con el del otro: la esclavitud o la libertad. El texto enuncia la legalidad de este conflicto: «... el orden social y humano no siempre se aloauza sin lo grotesco, y alguna vez sin la crueldad». La lógica del orden social funciona de esta manera: si el cazador dejara libre a la esclava atentaría contra el orden social, asentado en la sumisión de los esclavos, en desmedro del orden humano pues perdería su derecho a la paternidad. Por otra parte, respetar el orden humano atendiendo a las súplicas de la esclava implicaría dejarla en libertad, lo que sería equivalente a un desorden social. El cuento elabora tres aspectos ideológicos del sistema esclavista que imponen su propia lógica al conflicto: 1°) la superioridad blanca, no exenta de motivación biologista y como pertenencia a la clase del poder; 2°) el repudio de oficios y empleos, actitud propia de las clases esclavistas y que en la cultura brasileña se expresa en la típica imagen del ocioso señor de la

[9] *Durante mucho tiempo se tejió la imagen de un Machado desinteresado de los asuntos públicos. Después de los estudios de Brito Broca y Magalhães Júnior, quienes acumularon evidencias sobre la participación del escritor en cuestiones políticas, esa imagen ha quedado definitivamente superada. V. Brito Broca,* Machado de Assis e a política e outros estudos, *Rio de Janeiro, Simões, 1957. Raimundo Magalhães Júnior,* op. cit.

hacienda tirado en su red y que en Cándido Neves, a falta de esclavo propio, se traduce en vivir del esclavo ajeno y 3°) el carácter patriarcal del esclavismo brasileño, como se ve expresado en el título del relato. De este modo se percibe que la anatomía del esclavismo en el cuento marca una oposición en el seno de la familia simbólica, la sociedad: el padre *versus* la madre es connotativamente también la patria versus la matria, lo masculino *versus* lo femenino, la fuerza versus la debilidad, la blancura *versus* la negritud, la libertad versus la esclavitud. Las palabras finales de «Padre contra madre» podría también aplicarse a otro cuento análogo, «El caso de la vara»: «No todos los niños lo logran, le dictó el corazón».

Lo que Sonia Brayner llama cuentos de carácter podrían pensarse también como análisis morales. Es la línea del retrato, especialmente, femenino. Del libro *Papeles dispersos* sobresale «Doña Benedicta» que traza el perfil de un tipo social de la alta burguesía, la dama esplendorosa que oculta su edad procurando un estado de eterna juventud. La misma temática aparece en «Una señora» («Uma senhora») del libro *Historias sin fecha*.

Cuentos satíricos, paródicos y antimiméticos

Indiscutiblemente, el Machado más sorprendente es aquél que se ha expresado en un estilo lúdico y sutilmente rebelde, crítico y precursor. Es una línea ya de sátira, ya de parodia o de antimímesis que vertebra casi todos los relatos del su tercer volumen, *Papeles dispersos*. Esa línea paródica, satírica y antimimética nos sorprende por su notable capacidad de diálogo fluido con el presente literario. Cuentos como «El alienista», «Teoría del figurón», «Las academias de Siam» («As academias de Sião»), «La iglesia del diablo», entre otros, nos revelan una dimensión de la obra machadiana que, vista a la distancia, como consecuencia de los avatares de la recepción y la evolución de los sistemas, aparece en sintonía con las tendencias de la literatura actual. El salto temático, estilístico y cualitativo que puede percibirse en ese libro con respecto a los que le precedieron ha llamado mucho la atención de la crítica que ha procurado explicar, desde varios puntos de vista, las diferencias apreciables. Este fenómeno paradójico responde a la conquista por parte de Machado de una gran maestría formal y al uso de ciertas coordenadas literarias y estéticas particulares.

> Machado de Assis –dice Sônia Brayner– a partir de las colecciones de la década de 1880 reasegura la técnica de cuentista definiéndose por algunas

> formas de realización que van poco a poco caracterizando su posición y estilo. Los cuentos machadianos están menos volcados hacia lo incidental de la intriga y más centralizados en torno del comportamiento y sentimientos de los personajes. A través de una instantánea vital, sintética, expresiva, intenta captar la esencia de un individuo, de una institución social, de una faceta cualquiera de la tan variada tipología que invade su ficción[10].

Los años previos a la aparición de *Papeles diversos* es el período en el cual se formó ese estilo experimental y lúdico de Machado, tan apreciado y característico. Su escritura se sacudió paródicamente las convenciones de la estética romántica y comenzó un camino de construcción de una obra que se apartaría de los moldes habituales, una obra ex-céntrica y personal. Esa etapa se inició hacia 1875, año de la publicación en *A Época* del cuento «La chinela turca» («A chinela turca»)[11]. Este es un texto muy interesante porque presenta un campo que ejerció gran atracción sobre Machado, el teatro. Frente a la lectura inoportuna y aburrida de una pieza teatral, el sueño representa la posibilidad de la fuga hacia otro espectáculo más original y sorprendente. La crítica teatral aquí encarna todo el campo literario y desde ella el autor se libera de la pesada carga de amaneramientos de un romanticismo ultracodificado de gusto masivo que hacía del enredo complicado, los secuestros misteriosos y los embozados, resortes de su éxito.

La reacción antirromántica de Machado de Assis es condición *sine qua non* de su trabajo de experimentación formal el cual, evitando cuidadosamente el naturalismo, retoma la tradición filosófica literaria del siglo XVII y del siglo XVIII. Por este camino aparecen aquellos relatos que Sônia Brayner considera como cuentos demostrativos y de relativización textual y Alfredo Bosi llama cuentos-teorías. En esta línea habría que considerar, como decíamos, casi todos los cuentos de *Papeles dispersos*. «El alienista», «Teoría del figurón», «La chinela turca», «En el arca» («Na arca»), «El secreto del bonzo», «La serenísima República», «El espejo» y «Una visita de Alcibíades» («Uma visita de Alcebíades»). En *Historias sin fecha*. «La iglesia del diablo», «Cuento alejandrino», «La segunda vida» («A segunda vida»), «Ex cátedra», «Las academias de Siam». De *Varias Historias*: «Entre santos» («Entre santos»), «Adán y Eva» («Adão e Eva»), «Un apólogo» («Um apólogo»), «¡Vivir!» y «El canónico o metafísica del estilo» («O cônego ou metafísica do estilo»). De *Páginas recogidas*: «El diccio-

[10] *Sônia Brayner,* Labirinto do espaço romanesco; tradição da literatura brasileira 1880-1920, *Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 65.*
[11] *El cuento forma parte de* Papeles dispersos.

nario» («O dicionário»), «Ideas del canario» («Idéias do canário») y «Lágrimas de Jerjes» («Lágrimas de Xerxes»).

«Al alienista», por ejemplo, plantea el tema de la locura, como en las novelas *Memorias póstumas de Blas Cubas* o *Quincas Borba.* El texto recuerda, inevitablemente, la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault ya que la historia de Machado percibe de igual manera y anticipadamente el momento en el cual surge la figura del alienista como el encargado de administrar, observar y bloquear la locura desde el campo de la razón. Toda la problemática de «El alienista» y su desarrollo formal, estilístico, acusa influencias significativas del campo literario y una descolocación con respecto a la experiencia social e histórica de la comunidad brasileña. El cuento ha sido relacionado por Eugenio Gomes con el ensayo satírico de Jonathan Swift, «A serious and useful scheme to make an hospital for incurables» de 1733[12]. «The tale of cube», del mismo autor, seguramente también forma parte del entramado intertextual de cuento de Machado junto a «The System of Doctor Tarr and Professor Fether» de Edgar Allan Poe. En este último como en «El alienista» el psiquiatra es el principal alienado y los límites entre razón y locura sólo pueden establecerse dentro de relativos marcos institucionales y de relación. En el universo ficcional de Machado, también, las teorías no son garantías de verdad. La sátira advierte sobre la ilusión de certeza que de ellas se desprende y sobre los peligros que entrañan si son puestas a regir la libertad del ser humano, no obstante cierta pesimista fatalidad que se impone ante su poder.

Machado lector, Machado leído

Las lecturas de Machado, asimiladas a su narrativa, explican muchos aspectos poco comunes en relación con el sistema literario de su época así como los rechazos que su obra sufrió durante las dos primeras décadas del siglo XX, en pleno fervor modernista, de parte de autores como Monteiro Lobato o Mário de Andrade. A este respecto, Machado, como objeto de recepción, fue víctima de la incomprensión estética de las vanguardias. Aunque por poco tiempo. El 18 de junio de 1939 el diario *La Prensa* de Buenos Aires publicó un emocionado artículo de Monteiro Lobato sobre Machado de Assis, seguido de la que tal vez sea la primera versión castellana de un cuento machadiano, «Último capítulo», relato de *Cuentos Flu-*

[12] Cf. *Eugenio Gomes,* op. cit.



Tha y Andreu Martín: *La guerra de los dioses* (1982)

minenses traducido por Benjamín de Garay[13]. Sobre los cuentos de Machado de Assis se confesaba Monteiro Lobato con franco autorreproche: «¡Qué maravillosos cuentos, distintos de todo cuanto se hizo en el Brasil y en América! (...) ¡Ah, si la lengua portuguesa no fuera idioma clandestino!... (...) Me avergüenzo de juicios anteriores en que, por 'snobismo' o tontería, me atreví a formular restricciones irónicas a su obra tamaña».

Machado fue lector infatigable y curioso. En el caso del cuento esas lecturas incluyen no sólo a sus contemporáneos, a los que como crítico atento conocía, o a los maestros previsibles, Poe, Hoffmann, sino también a autores menos esperables: Luciano, Rabelais, Cervantes, Sterne, Swift, Diderot, Voltaire. El cambio aparentemente brusco de modalidad y estética está en parte asociado a un proceso dialéctico, a un proyecto de búsqueda y formación de un lectorado. Fue un proceso paulatino y dirigido, creemos, en gran parte, conscientemente por el autor, proceso en el cual se reivindican los fueros de la literatura como un espacio para la creación en libertad, fuera de las tiranías de la moda y el gusto, y en el cual pudiera ser construida una obra nacional en profundidad. Al mismo tiempo, las experiencias heterodoxas de Machado, filiadas a la necesidad de expresar literaria-

[13] *El lector de lengua española que procure acceso a la narrativa breve de Machado de Assis cuenta con algunas ediciones. La editorial Biblioteca Ayacucho de Caracas publicó en 1978 la más importante selección de relatos machadianos en español con el título de* Cuentos: *«Miss Dollar», «El secreto de Augusta», «El alienista», «Teoría del figurón», «La chinela turca», «Doña Benedicta», «El secreto del bonzo», «El préstamo», «La serenísima República», «El espejo», «Cláusula testamentaria», «La iglesia del diablo», «Canción de esponsales», «Noche de almirante», «Anécdota pecuniaria», «Unos brazos», «Un hombre célebre», «La causa secreta», «Trío en la menor», «Adán y Eva», «El enfermero», «Mariana», «Un apólogo», «El canónigo o metafísica del estilo», «Misa de gallo», «Ideas del canario», «El episodio de la vara», «Padre contra madre», «Pílades y Orestes», «La bandurria». El estudio preliminar («Situaciones machadianas») estuvo a cargo de Alfredo Bosi. Los cuentos fueron traducidos por el ensayista y poeta Santiago Kovadloff. Consignamos otras ediciones y los textos de Machado contenidos: AA. VV.,* Pequeña antología de cuentos brasileños *(Marques Rebelo org.), trad. Raúl Navarro, Buenos Aires, Nova, 1946, Colección Mar Dulce (Contenido: «Misa del gallo»). Machado de Assis,* El alienista, *trad. Martins y Casillas, Barcelona, Tusquets, 1974. Machado de Assis,* El delirio, Una señora y Evolución, *trad. Maria Teresa Fernández Beyro y Silvia Díaz, Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1981, Escritorese del Brasil 2. Machado de Assis,* Historias sin fecha, *trad. Leonidas Cevallos Mesones y Carmen Sologuren, Lima, Sector Cultural de la Embajada del Brasil, 1988. Machado de Assis,* Ideas de canario y otros cuentos *(Beatriz Colombi y Danilo Alberó-Vergara org. y trad.), Buenos Aires, Losada, 1993, (Contenido: «Mis Dollar», «Teoría del figurón», «Doña Benedita», «El espejo», «La iglesia del diablo», «Galería póstuma», «Fulano», «Las academias de Siam», «La cartomante», «Un hombre célebre», «El enfermo», «Cuento de escuela», «El diccionario», «Ideas del canario» y «El juego del bicho»). AA. VV.* Cuentos brasileños *(Affonso Romano de Sant'Anna org.), Santiago de Chile, Andrés Bello (Contenido; «Unos brazos», trad. Jorge Edwards, «La quiromántica»). AA. VV.* Cuentos del Brasil *(Carlos Alberto Pasero org. y trad.), Buenos Aires, Kapelusz, 1996, Grandes Obras de la Literatura Universal (GOLU) (Contenido: «Cuento de escuela» y «Padre contra madre»).*

mente, como lo ha demostrado Roberto Schwarz, un sociedad periférica y desacompasada[14].

El éxito del proyecto machadiano puede apreciarse en el interés que toda su obra ha despertado en las últimas décadas. «Machado es un escritor, ha dicho José Guilherme Merquior, en quien el aspecto fuertemente retórico del estilo, lejos de lesionar, refuerza la energía *mimética* del lenguaje (...) es algo genuinamente *moderno*; menos próximo de los impresionistas que de un Joyce, un Jorge Luis Borges o un Guimarães Rosa»[15]. Un mundo ficcional para el cual vale la propia invitación que Machado deslizó en cierta parte de su cuento «El canónigo o metafísica del estilo».

> Pasamos de la conciencia a la inconsciencia, donde tiene lugar la elaboración confusa de las ideas, donde las reminiscencias duermen o dormitan. Aquí bulle la vida sin formas, los gérmenes y los detritos, los rudimentos y los sedimentos; es el desván inmenso del espíritu. (...) Déme la lectora su mano, tómese de mí el lector, y deslicémonos también[16].

[14] *V. Roberto Schwarz,* Um mestre na periferia do capitalismo, *São Paulo, Duas Cidades, 1990.*

[15] *José Guilherme Merquior, «Género e estilo das* Memórias Póstumas de Brás Cubas», Cólo-quio/Letras *8 (Lisboa, 1972) 20. La traducción es nuestra.*

[16] *Machado de Assis,* Cuentos, *ed. cit., p. 233.*

La lógica del instinto y el azar

Isabel Soler

Desde el quicio de la puerta, Fortunato observa *y saborea tranquilo la explosión de dolor* de García ante el cuerpo muerto y tísico de Maria Luisa. Este final sobrecogedor inquieta definitivamente al lector que, desde las primeras páginas del cuento «a causa secreta», ha seguido, con angustia creciente, la progresiva búsqueda del placer en el sufrimiento ajeno de este hombre de *ojos color de plomo* –ojos como *chapas de estaño* dirá Machado de Assis en otro momento– responsables de una mirada *dura, seca y fría.*

Si al principio la lectura había permitido imaginar cierto altruismo o espíritu caritativo en este personaje de actitud arrogante que, con aparente abnegación, asiste al hombre apuñalado en una refriega de *capoeiats,* esta impresión se irá rápidamente desvaneciendo al advertir el estado anímico de la temerosa esposa María Luisa o la sádica tortura que sufre una rata a manos de Fortunato. La agonía de la mujer es vivida con la avidez del que no quiere perderse ni el mínimo detalle del tránsito hacia la muerte, sin rabia ni pena ni odio, con la conciencia de estar viviendo una privilegiada experiencia estética. Ni siquiera descubrir el amor que García siente por su esposa le provoca celos o cólera a este representante de un temperamento humano que en absoluto debe considerarse invadido por el mal sino simplemente conocedor de su propia manera de sentir, a la que se dedica con esmero y escrupulosidad. El trazado del carácter del personaje que Machado de Assis va presentando turba contundentemente al lector cuando, en cuatro líneas, se describe el sereno placer de Fortunato al contemplar el llanto desesperado de García.

Al asistente Procópio que cuida al desagradable coronel Felisberto en el cuento «O enfermeiro», no le queda otro remedio que aceptar su destino e intentar asimilar las circunstancias azarosas que le llevaron a beneficiarse de su funesta pérdida de control. El hosco y violento coronel consigue engendrar un odio y rechazo tales en su enfermero que éste es capaz de asfixiarlo, arrastrado por el delirio de la provocación recibida cuando el enfermo ya ha sido desahuciado por los médicos. Procópio no confesará el crimen y aceptará con estupor y aprensión la herencia que el viejo le deja así

como el reconocimiento público del celo, la caridad y la paciencia con los que el asistente había servido al coronel. El tiempo transcurrido entre la muerte del coronel y el acto de confesión del enfermero irá calmando la fuerza del remordimiento, disolverá el asombro y el rechazo instintivo de sí mismo, hasta conseguir aceptar la ineludible convivencia con el recuerdo del crimen.

Los cuentos de Machado de Assis evocan algunos de los relatos más perturbadores de Dostoievski; aquellos en los que el lector se reconoce a sí mismo aprendiendo una lección, aquellos en los que se evidencian las impurezas del hombre y, forzosamente, se debe iniciar un proceso de aprendizaje y aceptación de éstas. Machado de Assis –como Dostoievski– pone al hombre cara a cara y va apartando las máscaras que éste ha ido creado para ocultarse de sí mismo. Máscaras, por otro lado, que acaban instaurándose como prisiones que encierran, aíslan y someten al hombre. Así le ocurre al vanidoso alférez del cuento «O espelho: esboço de una nova teoría da alma humana», que no consigue ver su imagen reflejada en un espejo si no es vistiendo su flamante uniforme. Se delata, aquí, la fragilidad del ser al necesitar símbolos materiales que lo reafirmen y trascendentalicen su existencia; aunque, en otras ocasiones, los personajes buscan la voluntaria reclusión con sus pecados o sus envilecimientos erigiéndose en metáforas de su propia singularidad.

Pero el autor brasileño se distancia del ruso al evitar integrar en un mismo personaje un universo de contradicciones que lo zarandeen entre la razón y el inconsciente universalizándolo empíricamente. Aunque los dos autores se sintieron atraídos por el mal y reflexionaron sobre él, no se encuentra en Machado de Assis la espiritualidad de Dostoievki. El lector toma conciencia de las debilidades e incoherencias del individuo representado por los personajes machadianos sin que el autor necesite elaborar un estudio psicológico que los tipifique y, al mismo tiempo, los justifique. Sencillamente expone los estados de conciencia del personaje para demostrar aquello que caracteriza al hombre. Este es el método de Machado de Assis para llegar hasta lo más secreto del ser.

El autor brasileño, sin dramatismo aunque con ese tono negativista que caracteriza lo finisecular, se presenta como el estilete que hurga en el cerebro de sus personajes para remover su naturaleza más oscura. Es el bisturí que disecciona, es la lupa del entomólogo que amplía los ocultos meandros de la conciencia y destaca lo instintivo. En este sentido, parece que Machado de Assis habla por boca del estudiante de medicina García cuando éste, para justificar su curiosidad por los comportamientos de Fortunato, informa de su natural capacidad de análisis de la psique humana:

> [García] poseía el germen, la facultan de descifrar a los hombres, de descomponer los caracteres, tenía el amor del análisis, y sentía el regalo, que consideraba supremo, de poder penetrar a través de las capas morales, hasta palpar el secreto de un organismo.

Los cuentos de Machado de Assis son detallados estudios de los móviles del comportamiento humano que revelan lo que el hombre es esencialmente; son tratados sociológicos o catálogos de comportamientos antropológicos que desnudan al hombre y lo enfrentan con su íntima realidad. Y las partes del ser que destaca son las que lo delatan como perteneciente a una naturaleza nociva –aunque refinadamente civilizada–, son las que lo primitivizan y acusan lo más infernal de su condición. Desde este punto de vista, la revelación de esa naturaleza –humana y, a la vez, salvaje– es lo que convierte a Machado de Assis en un autor de sutil y penetrante mirada postromántica, parnasiana y realista.

Asimismo, Machado de Assis demuestra pertenecer a su propia época al proyectar en sus textos esa mentalidad cientificista que escruta y recoge hechos y actitudes y, en igual medida, al reflejar en su escritura la influencia de las corrientes deterministas en las que se evidencia una pretendida neutralidad por parte del autor. Siendo fiel a lo que se ha llamado *poética de la impersonalidad* al escribir con el tono frío de espectador distante que no se inmiscuye en el texto, Machado de Assis se presenta como autor perteneciente a ese realismo de fondo moral que invade las páginas literarias de las últimas décadas del siglo XIX. Su estudio de las pasiones y las fuerzas del inconsciente lo acerca a Balzac y ambos coinciden en la influencia recibida de la prosa de Laurence Sterne. Quizás parte de ahí el análisis minucioso de caracteres y tipologías y la inexistencia de un ideal que conmueva los espíritus. La falta de expresión de sentimientos en el mensaje cuentístico machadiano o la aparente desconexión entre los personajes y su autor son algunos de los aspectos estilísticos que más llaman la atención al lector, sobre todo cuando éste toma consciencia del verdadero sentido y contenido de los cuentos: Machado de Assis presenta, desde un tono frío y a veces corrosivo, una reflexión –paródica, irónica– de la relación del hombre consigo mismo. Sin desprenderse del recurrente fatalismo, propio de los escritores realistas y naturalistas, el autor encontrará un tono personal y particular, entre irónico y cínico, que le permita elaborar un discurso punzante sobre el hombre, su entorno y su pasado y le lleve a demostrar la importancia que tiene la sociedad en la determinación de la personalidad del individuo.

También como Balzac, Machado de Assis será un autor de transición. Si Balzac es romántico por época pero realista por estilo y temas, el autor bra-

sileño es realista por época y temas aunque se advierte en su prosa un poso romántico –que posteriormente será recuperado por los naturalistas– en la tendencia a escudriñar la parte más sombría de la realidad humana. Aunque bien es cierto que la curiosidad por lo extraño y lo grotesco, lo excepcional y anómalo, no pertenece en exclusiva a una estética –romántica o realista– sino a la atracción que consciente o inconscientemente siente el pensamiento humano por lo patológico. No obstante, ese buceo en los espíritus que obliga tanto a Balzac como a Machado de Assis a llevar a la superficie los procesos mentales e instintivos del ser, se acerca, desde la literatura, a la psicofisiología –anterior al psicoanálisis– en su intento por establecer una relación entre las manifestaciones somáticas y psíquicas del individuo. Machado de Asssis se esmera en informar, al modo balzaciano, del aspecto físico, del color de los ojos, la piel, el pelo, de la edad y de la actitud de sus personajes e incluso llega a diagnosticar, casi clínicamente, la conducta de alguno de ellos, como ocurre en la elaborada maceración de la perversidad del protagonista de «A causa secreta». Esta será la científica meditación del médico García, después de ver con desconcierto la frialdad de Fortunato al cortar una a una las patas de la rata y tras vivir la reacción colérica que éste simula al salir de su ensimismamiento y sentirse observado:

> «castiga sin rabia» pensó el médico, por la necesidad de hallar una sensación de placer; que únicamente el dolor ajeno le puede dar: es el secreto de este hombre.

Desde esta perspectiva se hace más evidente el universalismo de los temas, los personajes y las escenas de las obras breves de Machado de Assis. Y el ejercicio de lectura de varios de los cuentos machadianos –todos ellos posteriores a 1881, tras la escisión que significa la edición de *Memorias póstumas de Brás Cubas*– advierte al lector de la visión poliédrica de lo humano que tenía el autor brasileño así como de su sentido del deber como escritor al erigirse también como moralista, alejándose de la reivindicación esteticista de «el arte por el arte» de la que se hizo eco Óscar Wilde.

No obstante, la aportación de Machado de Assis aumenta en originalidad cuando determina la precaria condición de la existencia humana al añadir un destino insólito a ese análisis del instinto y el comportamiento del hombre. Sus personajes son seres marcados por sus circunstancias y sometidos al azat. La rápidamente detectable frialdad del tono estilístico de Machado de Assis responde a su actitud como pensador que observa a distancia las

bajas pasiones del ser humano y advierte la inestabilidad de su suerte. La relación que establece el autor brasileño con la existencia parte de la mezcla de los rasgos que definen la personalidad con un destino sometido a constantes mudanzas. Latente fatalismo, del rico enfermero Procópio que finalmente ha tenido que asumir su insólito destino. La primera reacción fue intentar encontrar paliativos:

> Transcurridos tres días, asentí en un término medio; recibiría la herencia y la iría dando toda, poco a poco y a escondidas. No era únicamente el escrúpulo; era también el modo de resarcir el crimen mediante un acto de virtud; me pareció que así quedaban las cuentas saldadas.

Progresivamente esta reacción se irá trasformando en búsqueda de justificaciones hasta llegar a la conclusión de que, a fin de cuentas, el viejo coronel se estaba muriendo y el enfermero no hizo otra cosa más que adelantarle el destino. Sin embargo, al mismo tiempo, las consecuencias del azar obligan al asistente a mantener una conducta hipócrita y resignada ante todos aquellos que conocieron al coronel y sufrieron su mal genio. Ante tanto elogio, nace en Procópio un sentimiento de vanidad que no puede ocultar:

> Al principio escuchaba lleno de curiosidad; después me inundó el corazón un singular placer que yo, sinceramente, quería expulsar. Y defendía al coronel, lo justificaba. [...] Y el placer íntimo, callado, insidioso, crecía dentro de mí, especie de tenia moral, que por más que lo arrancase a pedazos, se recomponía rápidamente y seguía estando.

La perversión de Procópio será aprender a vivir con la culpa, saber mitigarla y diluir la memoria con el paso del tiempo:

> Los años fueron pasando, la memoria se volvió grisácea y desmayada.

La maestría de Machado de Assis vuelve a evidenciarse al mostrar su capacidad para relativizar el contenido de sus relatos; consigue así aumentar el desasosiego del lector al alejar cualquier manifestación totalitarista respecto a las conductas de sus personajes y sus circunstancias. Machado de Assis rechaza el absolutismo de los juicios y, sin llegar al escepticismo, proyecta en sus páginas una fría *filosofía de la insensibilidad* que causa un profundo efecto en el lector. Éste, sin poder llegar a asumir la impasibilidad machadiana, acabará aceptando resignado que Procópio, en su intimi-

dad, cargue durante años con su crimen y que Fortunato se hunda en su crueldad cerebral.

El bisturí de palabras que Machado de Assis utiliza en su prosa secciona y muestra lo más oscuro de las pasiones humanas. A esa disección del ser el escritor brasileño le añade un destino, un azar, que, fortuito, aciago o fatal, contribuye a desvelar la intimidad más recóndita del hombre y deja en el lector un rastro de turbado asombro.



Martínez y Artés: *El Puma*

PUNTOS DE VISTA



Antoni Guiral y Adolfo Usero: *La yegua baguala* (1990)

Una lección de poesía

João Cabral de Melo Neto

1

Toda la mañana consumida
como un sol inmóvil
ante la hoja en blanco:
principio del mundo, luna nueva.

Ya no podía dibujar
siquiera una línea;
un nombre, apenas una flor
se abría en el verano de la mesa:

tampoco al mediodía iluminado,
cada día comprado,
de papel, que puede admitir,
con todo, cualquier mundo.

2

Toda la noche el poeta
en su mesa, tratando
de salvar de la muerte a los monstruos
nacidos de su tintero.

Monstruos, bichos, fantasmas
de palabras, circulando,
orinando sobre el papel
manchándolo con su carbón.

Carbón de lápiz, carbón
de idea fija, carbón
de emoción extinta, carbón
consumiéndose en los sueños.

3

La lucha blanca sobre el papel
que el poeta evita,
lucha blanca en la que fluye la sangre
de sus venas de agua salada.

La física del miedo percibida
entre los gestos cotidianos;
miedo de las jamás posadas cosas
y sin embargo inmóviles –naturalezas vivas.

Y las veinte palabras recogidas
en las aguas saladas del poeta
y de las que se servirá el poeta
en su máquina útil.

Las veinte palabras siempre las mismas
de las que conoce el funcionamiento,
la evaporación, su densidad
menor que la del aire.

Traducción: Juan Malpartida

La poesía crítica de João Cabral

João Alexandre Barbosa

Entre *A escola das facas* (1980) y *Auto do fradae* (1984), João Cabral publicó en 1982 un libro singular dentro de su bibliografía. Tan singular que quedó fuera de su *Obra completa* (1994). Se trata del volumen *Poesia crítica (antología)* publicado por José Olympio. Y es singular por varios motivos, desde que es el único volumen del poeta que está precedido por una nota del autor y que se dan escasas razones de su organización, aunque se defiende una poética. En mi opinión hay otra y mayor singularidad: su división. Una primera parte llamada «Lenguaje», formada por veintiún poemas, y una segunda, «Lenguajes», más larga, con cincuenta y nueve textos. La razón de tal división es expuesta por el poeta en el incisivo comienzo de su nota de autor: «Este libro reúne los poemas en que el autor tomó por tema la creación poética así como la obra y la personalidad de algunos creadores, poetas o no».

Más allá de que la división parezca serena y clara, un examen más cuidadoso tal vez pueda apuntar una mayor complejidad, que deriva, a mi entender, ante todo del uso de la palabra *tema* y por la pregunta acerca de qué significa, para un poeta, la palabra propia, o sea, en qué medida, por un lado, el poema tiene un tema y, por otro, en qué medida toma como tema tal o cual objeto. Y aunque se admita el argumento como sostén de la división del libro, enseguida otra cuestión se evidencia: si el tema es en «Lenguaje», la creación poética y, en «Lenguajes», «la obra y la personalidad de algunos creadores, poetas o no», como parece afirmarse en las palabras iniciales, ¿no ha de pensarse que, en ambos casos, el acento se pone en la primera expresión, «creación poética», definidora tanto de la obra como de la personalidad de los creadores?

Por otra parte, aunque se tenga la prudencia de afirmar, enseguida, «que ninguno de estos poemas ni el conjunto de ellos ni se dice ni pretende ser un arte poética sistemática ni un sistema crítico», no es posible desvincular aquellas cuestiones referentes a la división del libro del propio título de la obra: ¿qué viene a ser una «poesía crítica»? Ha de entenderse, como quiere Cabral, que no sea un arte poética sistemática ni un sistema crítico, pero ello no implica despreciar elementos de la una y el otro, que se dan

como semas imantados aunque dispersos, en su configuración. Por esto, tras el comienzo, sostuve que en la nota del autor se defiende una poética. Añado: una poética y no un arte poética, siendo la primera el título mismo del libro. Una poética, en consecuencia, que se define, en sus manifestaciones concretas de realización, en poemas, como una poesía crítica. Pero esta operación de conducir la poesía hasta una esfera de posibilidad crítica, «consecuencia de una permanente meditación sobre el oficio de crear», como se dice en la nota del autor, la poética que acaba por configurarse abarca más que una crítica de la poesía hecha por el poema, como parece ser el deseo evidente de Cabral, y se abre a la denominación crítica de la realidad múltiple, objeto de toda poesía.

La poesía crítica que aparece en este libro de 1982, sometida al escrutinio del propio poeta, no es más que el índice de una poética que se empezó a construir cuarenta años antes, en 1942, con la publicación de *Pedra do sono*. Inquietudes y curiosidades acerca de la creación poética, opuestas a la gravidad del don, a la cual también se refiere la nota del autor, organizadas ahora en las dos partes de este libro y a través de las cuales es posible leer los engranajes de su *machine à émouvoir*. Examinando más detenidamente la estructura del libro, es posible extraer algunas conclusiones interesantes.

Por ejemplo: es innegable el predominio de poemas extraídos de *Museu de tudo* (1975), unos cuarenta sobre ochenta, o sea la mitad del libro, y es notable que todos los libros publicados en la década de 1940 proveen poemas a *Poesia crítica*, desde *Pedra do sono* (1942) hasta *Psicologia da composiçao, Fábula de Anfion y Antiode* (1947), incluyendo *Os três mal-amados* (1943) y *O engenheiro* (1945). Por otro lado, cabe destacar que, de su obra restante, publicada en las siguientes décadas, sólo se tienen en cuenta tres libros de los años cincuenta: *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954) y *Morte e vida severina* (1955), y uno de los años sesenta, *Dois parlamentos* (1961). Esta ausencia es, para mí, reveladora del modo en que Cabral asumió en esta obra de 1982 la literalidad de la expresión que escogió para denominar el libro: «poesía crítica» como crítica de la poesía y de sus creadores, «poetas o no», dejando de lado aquel aspecto que, exactamente en los años cincuenta, pero más precisamente con *O cão sem plumas*, pasó a ser una marca indeleble de su poesía, o sea la crítica de la realidad social e histórica mediante la cual buscó una denominación poética. Fue exactamente en aquellos libros de los años cincuenta y en el de los sesenta, representantes de lo que Cabral llamó «poesía en voz alta», donde se perfiló la crítica social e histórica como tema privilegiado de su poética. «De modo más manifiesto», lo que no significa que en el resto de su obra

no aparezcan unos textos en los que sea posible leer la intensidad de tal modalidad de crítica para la necesaria estructuración de los poemas. En este sentido, hay un pasaje de la nota del autor muy revelador de su operación poética. Dice, refiriéndose a sí mismo: «Quien tiene contacto con una escasa parte de su obra autónoma, intransitiva, una hoguera que arde para sí misma, cuyo interés estaría en el propio espectáculo de su combustión, sino como una forma de lenguaje como cualquier otra»... «Una forma de lenguaje transitiva, con la cual se podría hablar de cualquier cosa, con tal de que su calidad de lenguaje poético fuera preservada».

De tal modo, entre transitividad e intransitividad, polos de la comunicación poética por los que son intensificados todos los aspectos artísticos y comunicacionales de la poesía, aunque afirmando estratégicamente valores transitivos, modo que se revela a través de la cláusula restrictiva final que acentúa la preservación de la calidad del lenguaje poético, Cabral no hace sino subrayar la tensión fundamental de cualquier enunciación poética. Por donde, quizá, se podría decir que no se condena toda la poesía intransitiva ni se acepta cualquiera transitiva, en tanto la transitividad está calificada por la calidad del lenguaje poético, así como la intransitividad halla su condenación en la practicada, por ejemplo, por René Char, como se ve en un poema de este libro de 1982, «Anti-Char». Lo más notable del texto es exactamente que la intransitividad es condenada por serlo de la lengua y no del lenguaje que no encuentra su objeto, cosa o cosas, como dice Cabral; el poema no es un substracto crítico por el que se pueda hacer de la intransitividad otra forma de la comunicación poética.

En verdad, si se sigue el decurso del poeta en los años cuarenta y cincuenta, se percibe aquello que ya está en los poemas del libro de 1947, sobre todo en *Psicologia da composiçao* y en *Antiode*, al poner en jaque cierto desgarro del lenguaje (por lo mismo: existencial) tal como se ve en los textos de *Pedra do sono, Os três mal-amados* y aún de *O engenheiro*, a pesar de los vestigios de aciertos poéticos que se dan, sobre todo, en aquellos poemas en que asoma la conciencia del quehacer poético (como sucede en la propia concepción paródica que hay en *Os três mal-amados* o en el habla del personaje Raimundo, transcritas en este libro de 1982) o en aquellos donde se toca con las artes visuales, correlatos objetivos pertinentes (según ocurre en los dos textos sobre pintores, «A André Masson» y «Homenagem a Picasso»), aparte de los que, claro está, tematizan la propia creación poética, como es el caso de los poemas de *O engenheiro*, «O poema» y «A lição de poesia», también incluidos en la antología de 1982.

Más allá de que tales aciertos puedan servir de ejemplos del modo por el cual el intento de la poesía, al envolver la meditación poética acerca de la

propia composición, «hoguera que arde para sí misma», se puede traducir también en vehículo de la transitividad, culminaran, en la obra de 1947, al ser resueltos, por así decir, en una intensa poética de la negatividad, como se ve, sobre todo, en *Antiode*, la obra del poeta que asume la apariencia de un verdadero manifiesto antilírico. Y es precisamente este antilirismo, llevado a su extremo —quiero decir: no en cuanto al tema sino en las incertidumbres de la dicción— el que permite ir al encuentro de objetos de la realidad social e histórica, capaz de redefinir el sesgo crítico de aquella poesía que escogiera cultivar el desierto, «vergel de opuestos», como se dice en *Psicologia da composição*. Era el encuentro de la transitividad posible en el legado dramático del diálogo que no se pacifica en la intransitividad, cuya primera manifestación fue el texto de los años cincuenta *O cão sem plumas*.

La lectura de este poema, mientras tanto, es capaz de mostrar cómo la transitividad alcanzada, con toda su carga de crítica social y de relectura histórica de un espacio y un tiempo regionales, no desdeña sino que incorpora de modo bastante agudo las conquistas de una experiencia con el lenguaje poético llevado al extremo de la negatividad y de la abstracción consecuente.

En este sentido, basta con atender a la manera como se realiza la adecuación entre el lenguaje y su objeto, cuando entre los paisajes del río y el discurso con que son nombrados se produce un entrelazamiento de tal orden que la representación de la realidad pasa a ser dependiente de una constante indagación acerca de los términos que se utilizan para nombrarla.

De este modo, la transitividad, que puede parecer engañosamente obvia, se relativiza por lo que tiene, como siempre, de abstracto y, en consecuencia, de intransitivo, en el trabajo con el lenguaje.

Dicho de otra manera: el encuentro de la transitividad posible y que será el motor principal de la poesía de Cabral, no se hace con el abandono de una conciencia poética agudizada por los límites de la intransitividad, el legado que denominé, por eso mismo, dramático, del tríptico negativo de 1947.

Lo que está dicho en *O cão sem plumas* es compartido por aquellas obras que constituyen el llamado «tríptico del río» y que incluye *O rio* y *Morte e vida severina*, así como una obra de los años sesenta, *Dois parlamentos* que, junto con *Quaderna* (1960) y *Serial* (1961), fue publicada en *Terceira feira* (1961). Pero lo que dije antes halla su razón objetiva en aquello de lo que da cuenta *Poesia crítica* y que se extiende, como ya dije, desde *Pedra do sono* hasta *A escola das facas*. Y ello porque en esta antología, lo que vincula los poemas escogidos es la persistencia de una meditación acerca de la creación poética que se da en la propia composición, instaurando el espacio donde se ejercita un metalenguaje que excede la corriente definición de poesía sobre la poesía, en la medida en que, en la primera parte,

«Lenguaje», en algunos casos, poeta y poema se vuelven sobre sí mismos, y en la segunda, «Lenguajes», se trata antes que nada de hallar en los objetos, las cosas, los poetas, los poemas, aquellas situaciones o formas con las que el lenguaje de Cabral pasa a dialogar, imitándolos. Y si ya en los otros dos libros de los años cincuenta, *Paisagens com figuras* y *Uma faca só lâmina*, ambos de 1956, esta especie de imitación es central para la lectura de algunos textos (como, por ejemplo, los cuatro primeros poemas de la primera obra y el fragmento de la segunda incluidos en la citada antología) y con el libro de 1967 *A educação pela pedra*, del que se escogen diez poemas, donde más intensamente se perfila aquel modo muy personal de hacer de la imitación, no sólo de contenidos sino también de las formas que los representan, un camino posible para la configuración transitiva del poema. Sea en la relación de las cosas que, «en sus formas simples», permiten la lectura del espacio de Recife, como en «Coisas de cabeceira, Recife», sea en la lectura de expresiones usuales que, «en sus formas nítidas» viabilizan la lectura de Sevilla en «Cosas de cabeceira, Sevilha», sea en la lectura que se hace del inusitado símil entre el acto de probar un guiso de judías y la escritura, así como en los demás poemas de la antología, por todo el libro de 1967 pasa la misma manera de composición tensa que resulta de buscar la formalización poética no de los contenidos dados por la realidad sino de las formas asumidas por ellos para identificarse en tanto pasibles de imitación por la poesía.

Pero, cuidado, no se piense en un vaciamiento de contenidos: exactamente por su dependencia en relación al proceso de formalización, la transición de los contenidos termina por ser más intensa y problematizadora porque al mismo tiempo que dice la realidad, dice también de manera específica su aprensión ante el poema. El poema no sólo dice algo del objeto sino también de sí mismo al decir, dando así una mayor densidad a lo dicho.

No hay duda de que por todo este proceso pasa un sentido de aprendizaje que es tanto del poeta como de los objetos de la realidad (sean experiencias cotidianas, literatura, artes visuales, poetas, pintores, arquitectos, toreros, etc.) y del lector de esta poesía que va incorporando interpretaciones y análisis que conforman el conjunto de una meditación poética, a medida que recompone su experiencia con el lenguaje de la poesía.

Quizá sea este sentido el núcleo esencial tanto de la obra de 1967 como de la de 1980, incluso en sus mismos títulos. Pero entre ambas se sitúa la que provee mayor número de piezas, *Museu de tudo* (1975), donde, como en ninguna otra, quizá con excepción de *Agrestes* (1985) Cabral ejerció, con extrema y convincente libertad, el diálogo crítico-poético, sumando a su espectro poético toda su enorme experiencia de lectura, sea de la reali-

dad, de las formas de la realidad, por mejor decir, de las artes visuales y de la propia poesía. Tan importante fue esta obra para el conjunto de la producción que decidió publicarla en volumen, en 1988, bajo el título de *Museu de tudo e depois*, incluyendo *A escola das facas, Auto do frade, Agrestes* y *Crime na calle Relator.*

En este libro, ampliando algunas adquisiciones que ya estaban en *Terceire feira* de los años sesenta, sobre todo en *Quaderna* y *Serial*, el pleno dominio del lenguaje de la poesía permite al poeta explorar al máximo los intervalos que se producen entre los componentes lúcidos y lúdicos del poema, sea leyendo a otros poetas (Berceo, Racine, Reverdy, Valéry, Joaquim Cardoso, Dylan Thomas, Auden, Manuel Bandeira, Quevedo, Rilke, Char, Alberti, para no citar sino los antologados), narradores (Marques Rebelo, Proust), artistas visuales (Mondrian, Joaquim do Rego Monteiro, Mary Vieira, Dogon, Weissmann, Vera Mindlin), ensayistas (Pereira da Costa, Gilberto Freyre, Willy Lewin), jugadores de fútbol (Ademir da Guia, Ademir Menezes), algunos toreros, etc., al mismo tiempo que en otros poemas reflexiona sobre la condición del artista y del poeta, como en «O artista inconfessável», «O autógrafo» y «Retrato de poeta», o sobre el arte en general, como en «A lição de pintura».

Reuniendo tales poemas en esta antología de 1982, junto con aquellos que, ya en *Museu de tudo*, definían una poética en que la poesía y la crítica coexisten y, más aún, son interdependientes, Cabral daba una lección al lector, al lector-crítico, de su obra: la de que la soñada transitividad del poema no se alcanza sin el riesgo de la crítica de sus términos. Una poesía crítica que no caiga, como lo advierte la nota del autor, en el peor de los impresionismos porque se instaura entre el lenguaje y los lenguajes.

Aun más: una poesía crítica que es la crítica de la poesía y de todo aquello que le sirve como materia de denominación.

En numerosas entrevistas, Cabral reveló su recóndito deseo de no ser poeta sino crítico, y aunque ha dejado algunos textos de prosa crítica de una gran densidad, creo que jamás se dio cuenta de que esta antología de 1982 satisfacía aquella aspiración.

Estas notas, al tiempo que son el homenaje de un crítico que ha seguido su obra, que la muerte convierte en verdaderamente completa, pretenden ser también una contribución en el sentido de agregar al inmenso poeta que fue, con todo derecho, la figura del crítico magistral que no podía dejar de ser*.

Traducción: Blas Matamoro

* *Escrito en ocasión de la muerte de João Cabral de Melo Neto (1920-1999).*

El español como lengua del pensamiento

*Juan José Sebreli**

Ante todo, es preciso preguntarse si resulta posible pensar en español. Heidegger, uno de los maestros del pensamiento de la llamada postmodernidad, respondería a este interrogante afirmando sin titubeos que no es posible pensar en español. Este rechazo está implícito en su tajante afirmación de que sólo el griego y el alemán son lenguas aptas para hablar en filosofía y que, entre ambas, existe un parentesco singular. Más aún: Heidegger consideraba que la traducción del pensamiento griego al latín fue un acontecimiento nefasto que, aún hoy, nos impide acceder al pensamiento griego. Cuando los países de lengua latina comienzan a pensar, sostenía Heidegger, no pueden hacerlo en su propia lengua, deben hablar en alemán. Esta visión étnica del lenguaje fue expresada por el filósofo en sus cursos y ratificada en lo que se considera su testamento, el reportaje último concedido a la revista *Der Spiegel.*

Consecuente con esta manera de pensar, Heidegger descreía de la posibilidad de traducir el pensamiento. «Sólo las cartas comerciales pueden traducirse», decía. Pareciera que, probando su tesis, no ha habido buenas traducciones de su propia obra, aunque se podría argumentar que ésta tampoco ha sido traducida, hasta ahora, al alemán, ya que su jerga impenetrable constituye lo que los lingüistas llaman un «idiolecto», la expresión de un solo individuo.

Heidegger inauguró la corriente de la «condición lingüística» del pensamiento y de la existencia humana, que luego desarrollaron los estructuralistas y los postestructuralistas, como Lacan y Derrida. En Heidegger, por añadidura, la filosofía se convierte en una experiencia inefable que está más cerca de la poesía y de la mística que de la ciencia. Una poesía que, a partir de Mallarmé y de los simbolistas, se ha constituido en género hermético, donde las palabras dejan de ser medios, instrumentos para comunicarse, y se convierten en fines en sí, razón por la que todo poema sería intraducible.

* *Intervención en la mesa redonda junto a Fernando Savater, Eugenio Trías y Fernando R. Lafuente realizada en Madrid el 8 de octubre de 1999, en Casa de América, organizada por el Instituto Cervantes en ocasión de Líber 99.*

La postura sobre la intraducibilidad del pensamiento nos remite a las vertientes de la concepción heideggeriana, ante todo a su veta católica tradicionalista: los viejos católicos, temerosos de la interpretación heterodoxa, prohibían la traducción de la Biblia. Fray Luis de León fue condenado por traducir el *Cantar de los Cantares*. Luego está la ascendencia de los románticos alemanes. Herder, que se encuentra en el origen de tantas ideas en auge en los siglos siguientes, sostenía: «Hablamos palabras de los extranjeros, y estas palabras nos alejan poco a poco de nuestro propio modo de pensar». Consecuentemente, Herder proclamaba la intraducibilidad de las lenguas: «Cuando trato de hablar en una lengua extranjera –decía– apenas si tartamudeo con inmenso esfuerzo sus palabras; su espíritu se me escapa». En base a estas ideas, Herder elaboraba una caracterología de las lenguas, según la cual la lengua francesa era inmoral, adecuada para el disimulo y la traición, en tanto que la lengua alemana sólo se prestaba para expresar la verdad.

No hay, sin embargo, que remontarse tan lejos para explicar la teoría lingüística del último Heidegger; ésta ya se encuentra implícita en el Heidegger temprano, en la concepción expuesta en el capítulo V de *Ser y tiempo*, según la cual la existencia auténtica es la de la comunidad que regula los actos del individuo sobre la tradición asumida como herencia ancestral y que, a la vez, otorga a cada pueblo su propia tarea histórica, su misión. En este parágrafo, donde se prioriza el concepto de pueblo-nación (el *Volk*) sobre el de individuo y el de humanidad, también está implícita, preciso es decirlo, su posterior adhesión al nacionalsocialismo.

Contrariamente a la opinión de Heidegger, pienso no sólo que todo puede traducirse sino, más aún, que toda lectura es una traducción. Aunque leamos a Platón en griego, debemos traducirlo a códigos lingüísticos, culturales e ideológicos comprensibles en nuestra época; jamás podremos volver a leer a Platón como lo leían los griegos que eran sus contemporáneos. Además de existir una separación entre las lenguas, existe una separación en el interior de una misma lengua: debe traducirse lo escrito en épocas distantes, deben traducirse las jergas especializadas cuyos códigos desconocemos, deben traducirse aún otros elementos que no pertenecen al habla como los lenguajes artísticos o aun triviales actividades de la vida cotidiana, como atender las señales de un semáforo.

Existen, pues, dos puntos de vista contrarios con respecto al lenguaje; uno universalista, y otro, que llamaremos particularismo antiuniversalista o relativista o, según la expresión de George Steiner, monadista. Este último punto de vista es ejemplificado por Heidegger, aunque también por la filosofía cíclica de la historia de Spengler, por los estructuralismos y postes-

tructuralismos, que predican, como Foucault, la muerte del hombre o, como Lyotard, la sustitución de la historia de los grandes relatos por la fragmentación discontinua. Para los relativismos, las culturas, y por tanto las lenguas, son círculos cerrados e incomunicables; sólo los aspectos más superficiales pueden ser trasmitidos pues lo más interesante y profundo es inefable. Toda traducción es, a lo sumo, una paráfrasis, una aproximación analógica.

La perspectiva universalista, por el contrario, comporta una visión optimista; cree que todo puede comunicarse más allá de las fronteras de la lengua; todo puede traducirse porque la estructura subyacente del lenguaje es universal, común a todos los hombres. Las diferencias entre los idiomas serían secundarias, y la traducción no sería sino la identificación de los universales genéticos, históricos, sociales. Lo constitutivo de la humanidad es tener un lenguaje; lo secundario es tener tal o cual idioma, que dependería en última instancia de los avatares de la política.

La unidad y universalidad del lenguaje es el fundamento del humanismo racionalista clásico. Goethe, uno de sus representantes paradigmáticos, recomendaba la inclusión de traducciones alemanas de poemas extranjeros en una antología de la poesía alemana para uso del pueblo. Por otra parte, mientras leía una novela china, le comentaba a su entrevistador Eckermann que no le resultaba tan exótica como pudiera creerse pues los chinos pensaban, obraban y sentían igual que los europeos, por lo que el lector se encontraba familiarizado. El ambiente de esa novela le recordaba a las suyas propias y a las novelas inglesas de Richardson. Goethe concluía que el concepto de cultura nacional ya no tenía sentido: la época de la cultura universal había comenzado. La lectura de Goethe de una novela china traducida al alemán en 1826 es equiparable a la traducción de Proust al chino en 1989, signos no sólo de la convergencia entre Oriente y Occidente, sino también de la falsedad de las teorías sobre la incomunicabilidad de las culturas, sobre la intraducibilidad de la literatura y del pensamiento.

Si bien no hay certeza, parece ser que lo más probable es que todas las lenguas hayan evolucionado a partir de un tronco común, como causa y consecuencia, a la vez, de la unidad de la especie humana. Parece ser que un grupo de lenguas se extendió por toda Europa y llegó hasta la India; de ellas derivarían el latín, el español, el inglés, el francés, el alemán, el ruso, el italiano, el portugués, el griego, el armenio, el persa y varios dialectos hindúes, que tienen las mismas raíces fundamentales, las mismas ideas gramaticales, como si se tratara de un solo tema con variaciones. Después de producida la diáspora del grupo de lenguas indoeuropeas, las diversas lenguas siguieron mezclándose como consecuencia de las relaciones recípro-

cas –tecnológicas, comerciales, políticas o guerreras– entre los pueblos. No hay ninguna lengua que sea producto de un solo pueblo. La pureza en la lengua, como en toda realidad humana, es contraria a la vida; toda lengua es esencialmente impura, babélica, mestiza, bastarda, promiscua, y está bien que así sea. Por el contrario, las lenguas que se extinguen son las pertenecientes a comunidades cerradas y aisladas.

Las lenguas son históricamente inestables y cambiantes. Está el caso de pueblos que cambian su idioma a lo largo de la historia, como los normandos y los judíos de la diáspora, que mantuvieron su identidad cultural a pesar de que hablaron distintos idiomas según las épocas. Las contingencias de las luchas políticas hacen que algunas naciones sean bilingües o plurilingües, sin perder por ello su unidad, que existan dialectos que podrían haber sido idiomas, y viceversa, idiomas que podrían haberse quedado en dialectos.

Una misma lengua puede ser hablada por pueblos diversos y alejados geográficamente; tal el caso del español, el portugués, el inglés y el francés. A pesar de ser las lenguas de los invasores, de los conquistadores, lograron crear la unidad inexistente de continentes enteros como Asia, desgarrada por numerosos dialectos incomprensibles entre sí, África negra donde no existían sino lenguajes orales, o América, donde no sólo las tribus indígenas sino aun las grandes civilizaciones precolombinas se ignoraban unas a otras, por la total falta de comunicación. Sólo la lengua de los conquistadores europeos logró crear un idioma común y, por tanto, la conciencia de comunidad continental americana antes inexistente.

La vinculación de la lengua, en las teorías étnicas o racistas, con la sangre, la tierra, o un supuesto ser nacional, queda refutada por el hecho de que lenguas como el español han podido trasplantarse y arraigarse en América, y seguir siendo tan vivas y aun enriquecerse. Lejos de ser la manifestación de la esencia profunda de un pueblo, la lengua mostraría, por el contrario, la interdependencia entre los pueblos más diversos y, en última instancia, el carácter irresistiblemente universal de la comunicación humana.

El trasplante de la lengua no se da tan sólo en los pueblos sino también en los individuos, como es el caso de escritores que adoptan una lengua distinta a la natal. Conrad, Borges, Nabokov, Beckett, Todorov, Steiner, Kundera, se mueven entre distintas lenguas con total naturalidad. El español más lúcido del siglo XIX, José Blanco White, escribía en inglés. También en nuestro siglo, escribían en inglés el español Jorge Santayana y en francés otro español, Jorge Semprún. Por su parte, Paul Groussac, un francés emigrado, adoptó el español y renovó la prosa de la literatura argentina al punto de haber influido profundamente en Borges. En un viaje inverso, el argentino

Héctor Bianciotti escribe en francés y llega a ser académico en Francia. Por añadidura, se ha dado en la cultura argentina el caso de escritores extranjeros –sobre todo ingleses– quienes, escribiendo en su propia lengua, se han constituido en parte de nuestra literatura, tal el caso en el siglo XIX del subgénero llamado de los «Viajeros Ingleses» del que Guillermo Enrique Hudson es paradigmático. En el siglo XX muchas de las mejores reflexiones sobre la realidad argentina se deben igualmente a autores de habla inglesa y, en menor medida, francesa y alemana.

El otro tema que se plantea, vinculado con el que he esbozado, es el de la problemática adoptada por los pensadores de lengua española según opten por una concepción clásica, universalista y humanista del lenguaje o, por el contrario, por una visión irracionalista romántica o neorromántica. Para unos, el pensamiento consistirá en plantear los problemas que atañen al ser humano, y el carácter peculiar que puede darle su circunstancia histórica. La de ser hispano o hispanoamericano le vendrá por añadidura, sin buscarlo deliberadamente y aun sin advertirlo. Para los otros, en cambio, ocuparse de los temas filosóficos universales sería una manera de evadirse de lo único importante, que consistiría en reflexionar sobre la propia peculiaridad; la hispanidad dejaría de ser una condición histórica para transformarse en una categoría ontológica. Mientras unos plantean los problemas particulares en términos universales, los otros plantean los problemas universales en términos particulares.

Un ejemplo paradigmático de esta última posición sería Menéndez y Pelayo con su idea de la ciencia castiza, del pensamiento español como «un cuerpo vivo por el cual circula la savia de esa entidad realísima e innegable (...), que llamamos genio, índole o carácter nacional». Variantes de la misma concepción, con matices, la encontramos en algunos miembros de la generación del 98, en Miguel de Unamuno, en Ramiro de Maeztu, en Ángel Ganivet, que convirtieron en virtudes nacionales ciertos rasgos típicos que no eran sino productos del atraso. Sin darse cuenta, estos casticistas coincidían con los viajeros en busca de la arqueología, el folclore, el tipismo de la «tierra extraña». Paradójicamente, estos antieuropeístas estaban influidos por el francés Maurice Barrès, precursor del género literario de las esencias telúricas. En el pensamiento latinoamericano este modo de pensar fue el representativo de algunos mexicanos desde José Vasconcelos al primer Octavio Paz, el de *El laberinto de la soledad,* y entre los argentinos, de Martínez Estrada y sus muchos continuadores. Una crítica lúcida de esta posición puede leerse en *El espíritu de la filosofía hispánica* (1961) de Eduardo Nicol, un español exiliado en México y, por tanto, perteneciente a la vez a la cultura española y a la iberoamericana, aunque singularmente ignorado en España.

Al hablar del pensamiento en español no puede soslayarse la figura de José Ortega y Gasset que fuera, durante buena parte del siglo, el más influyente escritor tanto en España como en América latina. Este fue representativo alternativamente de las dos líneas opuestas. El joven Ortega, el de *Meditaciones del Quijote* (1914) formulaba una teoría de los estilos de vida de los pueblos, y todavía en 1922 hablaba de la «heterogeneidad insuperable que yace en el fondo de los destinos étnicos», ubicándose, de ese modo, en la línea que encierra el pensamiento en el círculo de la propia comunidad. No debe olvidarse que Ortega fue editor y prologuista de la traducción al castellano de *La decadencia de Occidente* e introductor de Spengler en España y en todos los países de habla española, donde tanta influencia ejerciera en los años treinta. La filosofía cíclica de la historia de Spengler, con su dispersión en círculos cerrados e incomunicables entre sí, está presente no sólo en el joven Ortega sino en casi todos los pensadores sudamericanos que se dedicaron a pensarse a sí mismos como una especificidad histórica.

Tanto la teoría de la circunstancia como la del perspectivismo, tanto el vitalismo nietzscheano de su primera época como el historicismo diltheyano de su segunda época, o el ontologismo heideggeriano de su última etapa, predisponían a Ortega no sólo a orientar el pensamiento hacía la realidad circundante, sino a reducirlo a ésta, a la búsqueda de «la interpretación española del mundo» –son palabras del propio Ortega– en lugar de la interpretación de España por medio de conceptos universales. Pero, al mismo tiempo, Ortega se arrogaba la misión pedagógica de difundir el pensamiento europeo, en sus más variadas expresiones, de abrir España al mundo y ubicarla a la altura de los tiempos. En ese sentido fue un representante de la cultura universal y, por lo tanto, traductora, que considera que la cultura se ahoga en la autarquía y sólo vive de la interrelación con otros. Por eso puede decirse que *Revista de Occidente,* la revista y la editorial con sus traducciones del pensamiento contemporáneo, fueron su mejor obra. Benedetto Croce en Italia y Ortega en España aspiraron a ser los guías intelectuales de una burguesía ilustrada, que no existía ni en una ni en otra sociedad. Esa carencia marcó en ambos un destino similar: fueron arrinconados por el fascismo y por el franquismo respectivamente, aunque sus actitudes frente a sendas dictaduras fueran muy distintas.

Por su falta de pasado prestigioso, de ruinas históricas, en especial en aquellas ciudades de América Latina, como Buenos Aires, que no habían conocido ni un gran pasado colonial ni una civilización precolombina, se impuso en la intelectualidad del siglo XIX, la cultura universalista, asimiladora, traductora. En ese aspecto, esa cultura seguía la tradición de las minorías cultas de los países atrasados de esa época, la Rusia zarista y la

Europa Oriental donde el cosmopolitismo, el europeísmo, el occidentalismo no eran tan sólo frivolidad y esnobismo, sino que también representaban el anhelo, paradójicamente patriótico, de ubicarse a la altura de los países más avanzados.

Con respecto a la Argentina, mi propio país, debo recordar que, significativamente, nuestro mejor escritor, Sarmiento, encabezó su *Facundo*, la mejor obra que dio el continente, con un epígrafe que es una cita en francés de un autor inglés. Lucio Mansilla, escritor y hombre de acción, una especie de coronel Lawrence de las pampas, leía a Shakespeare en inglés en las treguas de las batallas y alternaba sus excursiones a las tolderías de los indios ranqueles con las tertulias en los salones del *faubourg* Saint Germain donde departía con Marcel Proust.

Hacia fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, Buenos Aires, a pesar de su desfavorable situación geográfica, llegó a constituirse en una rosa de los vientos, en un cruce de caminos de distintas lenguas, de distintas culturas, que aportaron las corrientes inmigratorias, a las que se sumaron luego los exiliados por las guerras y las persecuciones políticas en Europa. En esas condiciones únicas en el continente, la apertura a todas las ideas, el anhelo de asimilar el acervo de todo el mundo fue una actitud distintiva de su intelectualidad. La mezcla de lenguas, nacionalidades y creencias nos había hecho más abiertos y universales que los propios europeos. En épocas en que España entraba culturalmente en un cono de sombras bajo la censura de la dictadura franquista, algunos españoles exiliados en Buenos Aires, junto a argentinos como Victoria Ocampo, hicieron posible que la cultura universal contemporánea pudiera seguir siendo accesible al mundo de habla hispana, como lo han reconocido muchos escritores españoles que se formaron en los años de la inmediata posguerra. Asesorada por su amigo Ortega, Victoria Ocampo intentó, a su modo, hacer con *Sur* una labor similar a la de *Revista de Occidente*, reivindicando «nuestra universalidad irrenunciable, que es uno de los rasgos de los mejores argentinos», «esa pasión del Universo, ese sentirse exiliado si a uno lo privan de alguna parte de la tierra que ha sido característica de los más ilustres argentinos. La gran aptitud para comprender y gustar la literatura francesa, inglesa, italiana, rusa, alemana, etc., ha sido y es uno de nuestros rasgos nacionales». Victoria Ocampo no se limitó a ser una consumidora de esa cultura universal sino que también se convirtió en una de sus principales difusoras en español. Debe reconocerse que entre las lenguas neolatinas, tal vez la española haya sido la más generosa en traducir la literatura y el pensamiento de otras lenguas, algo que, lamentablemente, no ha sido recíproco.

Terminaré con una cita de quien, mejor que nadie, representó la vocación de universalidad en lengua española. Borges se preguntaba: «¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente, es toda la cultura occidental y los habitantes de una y otra nación occidental. Creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una y otra nación occidental».



Emilio F. Baleito: *Cristóbal Colón* (1967)

Charros, gauchos e indios fieros
Presencia de Latinoamérica en el cómic español (y II)*

Guzmán Urrero Peña

Las producciones imaginísticas han concebido su imagen de América recurriendo, por lo común, al arsenal de los mitos convencionales. Como los restantes medios de comunicación de masas, el cómic posee un muestrario de estrategias para volver inteligible la otredad, cuya estructura simbólica es filtrada, manipulada, hasta hacer de ella una estampa de fácil interpretación. De este modo, tan pronto como la historieta española posa su mirada sobre los viejos clichés, sigue la pista de unos temas que, con escasa variedad, se repiten, alimentando prejuicios, justificando estereotipos, reconfortando al lector. Un caso típico al respecto es esa naturaleza americana, llena de efusiones teratológicas, habitada también por personajes exóticos –bondadosos o malvados– a los que se dibuja de acuerdo con siluetas elementales. Demuestra así su fuerza el mito del primitivismo americano, la idea de una tierra incontaminada por la civilización.

Pero con ser sin duda común este perfil, todavía es más frecuente el reduccionismo al definir figuras nacionales, trazadas desde el hispanocentrismo, eludiendo posibles problemas interpretativos gracias a esas máscaras reconocibles que tanto se dan en las viñetas. Hablamos de una circunstancia habitual en este lenguaje, cuyas características formales favorecen la síntesis, dándose «una mayor tendencia a crear estereotipos en los comics que en una novela larga porque éstos ofrecen interpretaciones ya dadas que sirven de atajos en la comunicación» (Quin y McMahon 1997: 149). No es casualidad, por tanto, que la calidad ética se muestre mediante valores estéticos, como ya vimos con relación a ciertos villanos y antropófagos, pues «en la composición de los personajes de comics adquiere enorme importancia una aplicación particular de la metonimia, concretamente la que expresa lo físico por lo moral» (Gubern 1972: 138). Cada rasgo, sobre todo en lo concerniente a tipos premodemos, sirve para traducir su desviación de una jerarquía social, imaginaria pero asumida por el conjunto de los lectores.

Cuando la historieta española nos explica lo latinoamericano, no puede ignorar todo un sedimento de formulaciones previas, nacidas del consenso, condicionadas por anclajes políticos y culturales, pero valiosas para com-

* *La primera parte de este trabajo fue publicada en el nº 581.*

prender lo que delatan de los propios españoles en su devenir. Este aspecto, detectable en otros medios masivos, puede resumirse en una sola finalidad: el papel que ha cumplido América en la historia de nuestra imaginación (V. Geertz 1994: 51-71).

Amadís entre caníbales

Si damos crédito al cómic de aventuras realizado a partir de los años 40, es el conquistador español quien se encarga de hacer frente con éxito a monstruos y salvajes. Cierto es que la vigencia del estereotipo queda restringida a una etapa de la historieta ya pasada, prevaleciendo en la actualidad un retrato crítico de esta figura, pero no por ello puede afirmarse que haya sido cancelada del recuerdo. De hecho, en el campeón así visto son evidentes los valores de la hispanidad que durante décadas enarboló el franquismo. Léanse para comprobarlo series infantiles como *Hernando el grumete* (revista *Chicos,* 1938), de Serra Massana, y *Luis de Almanzor: Un glorioso episodio de la conquista del Nuevo Mundo* (revista *Pulgarcito,* 1950), de Ángel Pardo, donde el ayer es recreado según los principios ideológicos de ese presente que publicitaba la misión conquistadora como una labor de cruzados, tan pulcros como devotos. Ya mencionamos en otro apartado la frecuente despersonalización del aborigen, que a veces parece un salvaje rusoniano y otras un caníbal o un enviciado torturador. Por si ello no bastara, en este trayecto ilusorio por la historia hay asimismo una figura femenina utilizada para completar los atributos del paladín español, que despierta el amor –cortés, por supuesto– allá donde encamina sus pasos. Porque una muy extendida convención sobre el mestizaje en los tebeos de la época es aquella del romance entre el soldado blanco y la doncella pagana. La hallamos, por ejemplo, en el citado *Hernán el grumete.*

Gracias a los historiadores tenemos noticia de circunstancias menos idealizadas del cruce de sangres, pero el cómic, sobre todo éste de postguerra, prefiere hablar de casto galanteo, inhibiéndose en cuestiones desfavorables para la imagen de los héroes ibéricos. Quienes lean *«Capitán Acero» en México* (revista *Chicos,* 157-160, 1941), de Emilio Freixas, tendrán oportunidad de apreciar una de las piezas más conseguidas de este particular repertorio. Desde su primera aparición, el protagonista, Fernando Montalbán, hace las veces de caballero andante, librando a una princesa azteca del tipo aborrecible que se ha encaprichado de sus joyas. El gesto enamora a la muchacha, quien no duda en traicionar a los suyos con tal de favorecer a su amado, muriendo al fin por salvar la vida de éste. Y todo queda resumido

en cuatro páginas, subrayándose primero que los conquistadores lo eran también de corazones, y luego que el afán de riqueza de los capitanes era anecdótico si lo comparamos con otras intenciones más nobles. Brilla de este modo la leyenda blanca en su apogeo, como corresponde al cine y el cómic históricos del franquismo, que sirven ediciones corregidas y aumentadas de las glorias de un pasado romantizado, guardarropía incluida.

El cambio social iniciado con el fin de la dictadura favorece una reinterpretación del proceso histórico. Al viejo modelo del conquistador, los historietistas de los años 80 y 90 le restan heroicidades, pero el propósito desmitificador suele conducir a otro estereotipo, de signo contrario, que defiende a quienes antes fueron considerados feroces. Sin embargo, dado que nada es completamente novedoso, la práctica de sacrificios humanos seguirá justificando cargas de caballería, como sucede en las primeras páginas de *A deusa mexica* (edición Ameixa Comics, 1997), de Alberto Varela, un joven autor de expresión gallega.

Con el apoyo de la Sociedad Estatal Quinto Centenario se divulgan títulos que reproducen una conquista despojada de cordialidades; tal es el caso de *Primera fundación de Buenos Aires: La expedición maldita* (1992), de Robin Wood y Ángel Alberto Fernández; *La conquista de Nueva España: El oro y la sangre* (1992), de Antonio Hernández Palacios; y *El descubrimiento del Pacífico: De mar a mar* (1992), de Cristóbal Aguilar y el argentino Enrique Breccia. Este último es asimismo el dibujante de *Lope de Aguirre: La aventura* (edición Ikusager, 1989), de Felipe Hernández Cava, guionista que completa su versión del sombrío episodio de los marañones en *Lope de Aguirre: La conjura* (edición Ikusager, 1994), colaborando esta vez con el artista Federico del Bardo. No obstante, donde la dimensión humana de la conquista está descrita con una mayor penetración psicológica es en otra serie dibujada por Breccia y escrita por Carlos Trillo, *Alvar Mayor,* impresa en Argentina (edición Record, 1976) y más tarde en España (revista *Cimoc, 6* y ss., 1981).

Crónicas mexicanas

Cabe preguntarse hasta qué extremo el cine ha modelado la caracterología del charro mexicano, haciendo de éste un tipo familiar para el público español. Indudablemente, las numerosas comedias rancheras protagonizadas por Pedro Infante y Jorge Negrete, estrenadas con éxito a este lado del Atlántico, tienen mucho que ver con esa familiaridad de los espectadores ibéricos con la charrería. Lo de la simpatía por el campero es verificable a

poco que se estudie cómo proliferan en las pantallas hispanas de los 40 personajes de este jaez: hombres achulados, bien elegantes, con su chaquetilla corta de gamuza, la corbata de moño y el sombrero de ala ancha, siempre dispuestos a demostrar su hombría con los puños o, más raramente, a punta de revólver. Héroes rurales, implicados a su pesar en intrigas desenfadadas, quizá líos de faldas, por lo común de final optimista. Y no exageremos los desvíos de su terquedad machista; tan ideal viene siendo su personalidad, que esta familia de bienhumorados y sentimentales incluso tiene talento para la canción, y además mucho.

Que el relato gráfico aproveche el prototipo es cosa que apenas requiere comentario; en todo caso, y esto es algo más relevante, sí conviene sumar un nombre a la genealogía del charro *tebeístico,* un nombre que será fundamental para comprender su posterior evolución hacia un género aventurero que ya no abandonará: el *western.* Nos estamos refiriendo a *Cisco Kid,* sureño gentil y valeroso cuya vida de papel comienza en una novela corta de O'Henry, *The caballero's way* (1907), favorecida por una sucesión de adaptaciones y secuelas cinematográficas. A lo largo de los años Hollywood ofrecerá el rol principal a varios galanes que, sin excepción, saldrán bien librados del reto: Warner Baxter será «Cisco» en 1929, y luego lo sucederán Gilbert Roland, Duncan Renaldo y César Romero. Como el vaquero latino es acogido favorablemente, también aparece en seriales radiofónicos y tiene su oportunidad en el cómic, dibujado por Charles A. Voight a partir de 1944, si bien será el artista argentino José Luis Salinas quien desde 1951 mejor rentabilice sus peripecias. Ser distribuida internacionalmente por un *syndicate* norteamericano significará para esta historieta el mayor grado de difusión imaginable en la época, incorporándose en breve plazo al imaginario infantil de varios países europeos, aparte de convertirse en modelo de otros jinetes afines.

Ahora que hemos atendido a la génesis del cabalgador más popular, conviene resaltar que la industria española de los años 40 y 50, desde un primer momento, va a multiplicar la presencia de este tipo de *cow-boys* latinos en sus publicaciones. Se advierte que, para los niños del momento, la hispanidad glosada por las enciclopedias escolares se desliza hasta ese Oeste de las viñetas, donde abundan los nombres castellanos y no es raro encontrar tipos con sarape que proclaman sus ancestros ibéricos. No ha de extrañar, pues, el acuerdo de los dibujantes en cuanto al perfil del galán mexicano, algo que en *Cisco Kid* quedaba entreverado con gestos de *latin lover* y que en sus equivalentes más próximos, como *El Charro Temerario* (edición Grafidea, 1953-1956), de P. Muñoz y Matías Alonso, se reducía a pudoroso romanticismo.

En el mismo sentido, nos parece claro que *La gran hazaña de Primo Villa* (revista *Chicos,* 243-270, 1943), escrita por José María Huertas Ventosa y con dibujos de Emilio Freixas, recurre al héroe mexicano para construir un *western* donde los malvados, en contra de la leyenda hollywoodense, son *anglos* ladrones de ganado; detalle determinante para entender el cambio de tornas que propone este tipo de publicaciones.

A partir de aquí, no hay propuestas transgresoras, por más que se insista en el análisis de series de ambiente charro como *Mascarita* (edición Grafidea, 1949), de Alférez y Amorós; *Don Pedro Conde* (edición Maga, 1956), de Gago; e incluso *Poncho Libertas* (edición Marco, 1948), de Le Raillic y Marijac, que llega al mercado español desde Francia. En suma, nada que Hollywood no haya elevado, con atractiva insistencia, a la categoría de digno de imitarse. Buscarle las costuras a estos cuadernillos, nostalgias aparte, apenas sirve para redescubrir, una vez tras otra, un patrón casi idéntico, y recalquemos que es ésa, dicho sea de paso, la pretensión de estos párrafos.

La narración de sus peripecias suele ser de calidad interminable, encadenando episodios al modo de la novela radial y los filmes por entregas. Un modo de contar las historias que los autores del cómic olvidarían paulatinamente a partir de los 70, del mismo modo que iban a dejar atrás a jinetes tan acicalados.

Una estampa bien diferente, la del México revolucionario, se vuelve familiar para el lector español gracias a títulos como *¡Viva México!* (edición Nueva Frontera, 1980), del italiano Sergio Toppi, y *Un coronel llamado Jesús* (revista *Mark 2000,* 5, 1985), de L. G. Durán y Robin Wood. Los nuevos rasgos a destacar e incluso denunciar –violencia, corrupción, desorden, bandidaje, injusticia social– sirven un nuevo exotismo, un riesgo aventurero distinto, una ideología diversa a la de aquellos relatos del ayer. Baste para advertirlo la lectura de títulos tan dramáticos como *La venganza* (revista *Comix*[1] 21, 1982), de Jordi Bernet y Enrique S. Abuli, o *¡Venganza!* (revista *Cimoc,* 77, 1987), de los argentinos Trillo, Balbi y Oswal, donde, si buscamos un nuevo paralelo cinematográfico, la construcción de lo mexicano se aleja definitivamente de la comedia ranchera para adentrarse en el universo fatalista y sangriento del realizador Sam Peckinpah.

Aunque cerremos en este punto el comentario sobre la charrería en el cómic, no conviene que nos apartemos totalmente de ella sin referimos brevemente a su dimensión humorística, que tiene ejemplos memorables. Citamos *Pingo, Tongo y Pilongo* (edición Marco, 1949), de Boix, y, con fecha más reciente, *Don Pancho (Diario de Vakncia,* s.f.), de José Palop. Y,

[1] Ilustración + Comix Internacional

a modo de digresión, pues se aparta del tópico que ocupa estas líneas, también incluiremos al actor Mario Moreno «Cantinflas», muestra prototípica del «pelado». La mención del intérprete y su personaje viene al caso porque su éxito en España prendió asimismo en el mundo del tebeo, dando lugar a publicaciones como *Cantinflas y Cateto* (edición Lerso, 1945), de Peris y Macián, que situaban al cómico haciendo diabluras en diferentes momentos de la historia.

Y para concluir, aludiremos al más reciente *underground,* con un cómic que elude análisis laboriosos y conjuga con desenfado –y el debido mal gusto– el tópico folklórico y una idea delirante del chamanismo. *Milagro chamánico: una aventura psicodélica de «El Calavera»* (revista *La Cosa Pringosa,* 2, 1997), de Darío Adanti, está protagonizado por un esqueleto con sarape y sombrero, quién sabe si recordando los grabados en láminas de zinc de José Guadalupe Posada o, simplemente, la fiesta de Todos los Fieles Difuntos. Aunque no parezca acorde con la mayoría de los títulos de la muestra, la creación de Adanti coincide con ellos en que, dentro de la broma, asume el tópico más superficial.

Justicieros en California

Añadimos a este restringido elenco de prototipos un superhéroe enmascarado que, como el Zorro y personajes afines, vive una doble vida. Oculto con el disfraz conveniente, ejerce de seductor generoso, dejando que su otro yo lleve una existencia mediocre, del todo ajena al riesgo. Pero su principal característica es la españolidad, de la que hace gala frente a unos perversos yanquis que deben resignarse al papel de antagonistas. Siguiendo sus hazañas, asistimos a las tiranteces entre los pobladores hispanos de estados como California y Nuevo México, y sus colonizadores anglonorteamericanos, que no sólo pretenden someter a los latinos –estamos en la segunda mitad del siglo XIX–, sino también a indios amigos, entre ellos zulús, utes y navajos. Ejemplo señero en este sentido es un personaje novelesco, Don César de Echagüe, «el Coyote», que logra un reconocimiento extraordinario en España, originando tres películas –se rueda la cuarta entre 1997 y 1998–, dos obras teatrales y numerosos comics. Ideado por el escritor José Mallorquí, que publica su primera aventura en septiembre de 1943 usando el pseudónimo de Carter Murlford, el Coyote protagoniza 192 novelas, dando lugar en septiembre de 1947 a una revista de historietas que llevará su mismo nombre. Como ilustrador es elegido Francisco Batet, quien populariza aún más si cabe la imagen del charro con antifaz. El éxito

de esta figura inspira otras semejantes, guiadas por los mismos principios. Aparecen así los tebeos *El Jinete Fantasma* (edición Grafidea, 1947), de Ambrós y Amorós; *El Puma* (edición Marco, 1952), de Martínez y Artés; *Sebastián Vargas* (edición Maga, 1954), de Ortiz y Quesada; *Carlos de Alcántara* (edición Maga, 1955), de Ortiz; y *Don Z* (edición Maga, 1959), de Serchio y Amorós.

Años más tarde, el *western* latino será retomado por un dibujante excepcional, Hernández Palacios, que con *Manos Kelly* (revista *Trinca,* 1970) rastreará la huella hispana en California. Ahora bien, su héroe, un tipo nómada de madre española, no es sino la respuesta inteligente al Oeste maniqueo que tanto éxito lograba en el celuloide ítalo-español del momento.

Las Américas negras

A continuación trataremos de analizar someramente una serie de historietas que son expresión de las imágenes del mundo afroamericano mejor divulgadas en ese medio. En principio, queda planteada una división de estas figuras de lo imaginario: unas recordarán el pintoresquismo de las haciendas esclavistas, con tipos dóciles y sonrientes, flojos, infantiles, de mirar desorbitado y rasgos de caricatura. Las otras, simplemente dignas, con pretensiones de realismo, no serán atendidas por el cómic español hasta fines de los 60. Como podrá verse, los patrones del tebeo no eluden las convenciones racistas. El negro del *technicolor* sureño, encarnado por la vocinglera Hattie MacDaniel de *Lo que el viento se llevó (Gone with the wind,* 1939), encuentra su reflejo hispánico en personajes caribeños, fiel traducción de los mismos prejuicios. Tal es el caso de Candelaria, la oronda criada cubana de la historieta *Piquitos la revoltosa* (revista *Maravillas,* 1939), de Cañada, protagonizada por una chiquilla que le hacía la vida insufrible. Candelaria era toda labios y ojos, como correspondía al modelo tipificado en la época; gritona, llorosa, usaba lo que entendemos como parodia del habla caribeña. Por lo demás, esta sirvienta no era muy distinta de Currinche, el botones creado años atrás por el dibujante K-Hito (revista *Pinocho,* 1926). Se titulaba la plancha *De cómo pasan el rato Currinche y D. Turulato,* y sus situaciones más ocurrentes surgían del contraste entre el tal Don Turulato, un simpático y bigotudo caballero español, y el muchachito negro, muy vivo pero totalmente analfabeto, incapaz de desenvolverse por sí solo.

A partir de los años 60, buscan los creadores nueva inspiración en las anécdotas de los rebeldes cimarrones, un asunto que renueva la imagen de

los negros americanos en el cómic español, con personajes como Pancho el Oso, uno de los piratas de *El Terremoto Marino* (edición Maga, 1963). Víctor Mora, inventor de *El Capitán Trueno,* tiene un muy interesante acercamiento al cimarronaje en varios guiones de *El Corsario de Hierro* (edición Bruguera, 1970), cuya realización gráfica corre a cargo de Ambrós. Muy semejante en su caracterización física y psicológica a Trueno –sus aventuras aún gozan en los 70 del favor popular–, este corsario recorre los mares del siglo XVIII con ímpetus de justador medieval. En la historieta titulada *El desquite de Zarango,* acude en ayuda de los rebeldes de Cayo Calaveras, imaginaria isla antillana gobernada con mano de hierro por Van Trotten. Este dictador holandés caerá gracias al empeño de Zarango, un cimarrón que, una vez llegado al poder, aceptará la convivencia con los lugareños blancos, convirtiendo la colonia en una república libre y multiétnica. Mora ha evitado el viejo cliché, pero se ha acercado a otro, alejado del racismo, aunque no menos imaginario. Quizás el público juvenil no hubiera admitido expresiones de intolerancia en Zarango. Desde luego, el filme que parece servir de pauta al guionista, *Queimada* (1969), de Gillo Pontecorvo, no se cerraba con un *happy end* como éste.

Conviene resaltar, no obstante, que la fascinación del lector de comics parece dirigirse hacia pervivencias africanas que nada tienen que ver con el anticolonialismo. Revisemos un ejemplo relativamente reciente. Con guión de Antonio Segura y dibujos de Ana Miralles, *Eva Medusa: Yo, el amor* (revista *Viñetas,* 1993) recoge todo el embrujo de las sociedades secretas y los rituales mágicos de la comunidad negra. Aunque ambientada en Rio de Janeiro, hacia el año 1923, su hilo conductor es el *vodú* haitiano, de forma que apenas iniciada la historieta, aparece ya una víctima del *coup poudre* o sortilegio de zombificación. Más adelante, rompiendo el melodrama de fondo, queda escenificado en viñetas un ritual femenino, dirigido, como es de rigor, por una *mambo* poderosa y siniestra. Si, en fin, volvemos página, hallaremos más y más imágenes que reflejan cada faceta de estas creencias. Queda de manifiesto que, al margen de las cualidades narrativas de esta obra –notorias, por cierto–, parte del deleite en su lectura proviene de ese recorrido por ceremoniales nocturnos, floración de una identidad primordial que, según recalcan los *mass-media,* siempre está ligada a la negritud. El *vodú* así representado confirma muchos prejuicios. En el Otro se descubre barbarie, pero también una sensualidad colorista y mágica que atrae vigorosamente. Claro está, no existen mejores ingredientes para un cómic, de modo que tampoco ha de extrañar que tebeos como *Jangada* (revista *Cimoc,* 8, 1981), de Manfred Sommer, quieran evocar esas cuestiones agotando casi el tópico.

Imágenes románticas de la guerrilla

En 1987 la editora Ikusager publica *Che,* un cómic biográfico sobre Ernesto Guevara cuyo primer tiraje había tenido lugar en la Argentina hacia 1968, aunque con tales dificultades de distribución internacional que en España es desconocido incluso para el lector más curioso. Escrita por Héctor Germán Oesterheld e ilustrada por Alberto y Enrique Breccia, la obra sobrepasa lo anecdótico para convertirse en una reflexión nada superficial sobre el personaje, cuya vida hallamos expuesta en cada episodio con una singular capacidad de síntesis, aunque el trato se aparte de alguna contradicción hoy estudiada por los biógrafos con mayores aclaraciones. Por motivos obvios, el compromiso político del guionista debe ser mejor entendido en el contexto de la fecha. En ese sentido, no debe olvidarse el trágico fin de Oesterheld, tras su rapto en La Plata y su aislamiento en Campo de Mayo. Ocurre en el año 1977 y, por esa fecha, bastantes españoles se acercan a lo iberoamericano para testimoniar sus pasiones políticas en tiempo de adioses a otra dictadura, la franquista. Canciones-protesta, simpatías por el guerrillerismo foquista y una fotografla del Che, aquélla captada por Alberto Korda el 5 de marzo de 1960, que es fotocopiada e impresa sin tregua en los soportes más insospechados. Así aparecen en la década de los 70 y primeros 80 tebeos sobre Guevara más bien panfletarios, algún que otro cuadernillo semiprofesional, con más apasionamiento que rigor –pobre impresión, mala calidad de papel– y la ausencia de firma justificando el desaliño del proyecto. También llegan cómics de otros autores latinoamericanos, como el *AbChe* (edición Grijalbo, 1979) de Eduardo del Río, «Rius», de quien luego se distribuirá *Las dictaduras* (edición Nueva Imagen, 1982).

En general, son tebeos que rozan la hagiografía. Caso distinto es el de *El hombre que mató a Ernesto «Che» Guevara* (revista *Totem el comix,* 1, 1987), firmado por el italiano Magnus, quien ofrece una visión tenebrista, arriesgada en lo estético, que busca interpretar la vigencia política del personaje, más allá del guevarismo romántico y del detalle aventurero.

Ciñéndonos a la imagen más extendida del movimiento guerrillero en el cómic español, cabe afirmar que idealismo y fatalidad son sus habituales ingredientes. La selva viene a ser su patria y también el escenario de su aniquilación, al menos si establecemos un promedio estadístico de los guiones escritos sobre el tema. Sumando notas periodísticas a la fantasía se dibuja la efigie guerrillera, caricatura muchas veces del barbudo, que es la expresión uniformada de la revolución. En más de un caso, esta tipificación bordea lo grotesco o cae en ello, como demuestra el tebeo de Esparbé *Los*

muertos vivientes (revista *Terror Fantastic,* 25, 1973), que bromea con el ingreso de un grupo de *zombis* en las filas antiimperialistas, animándose sus esqueletos gracias al discurso de un simulacro de Fidel Castro. Y es que el rostro del comandante figura entre los más frecuentados por los humoristas gráficos de todas las banderías políticas, apareciendo incluso en un tebeo infantil de cierto éxito, *El 5º centenario* (colección Super Humor, 12, 1996), de Francisco Ibáñez, que sitúa a Castro, inesperadamente, en el papel de jefe de una tribu de caribes.

En líneas generales, el grupo guerrillero es construido como una comparsa de máscaras. Combatientes tan estilizados como los de *Esa es mi revolución* (revista *Cimoc,* 68, 1986), de Segura y González, nos hablan de una fijación precisa del modelo. Típico ejemplo de tal figura es asimismo la que encontramos en la serie *Frank Cappa* (revista *Cimoc,* 3 y ss., 1981), creada por Manfred Sommer a partir de semejante apriorismo.

Enfoques de la argentinidad

Considerando las relaciones entre el cómic español e Iberoamérica, advertimos que los contactos han sido especialmente intensos con un país, Argentina, lugar de acogida para los artistas que emigran en los años 50, como Chiqui y Ramón de la Fuente, Fernando Fernández y Carlos Freixas, el hijo de don Emilio Freixas. Por otro lado, de Argentina llega regularmente a España la obra de sus historietistas, tantos que completan una lista que llega de Salinas a Fontanarrosa, pasando por creadores tan diversos como Juan Giménez, Roume, Carlos Trillo, Horacio Altuna, Muñoz y Sampayo, los dos Breccia y Robin Wood. Algunos de ellos, lanzados al exilio, se instalarán temporal o permanentemente en Madrid o Barcelona, contratados por editores locales. Estas circunstancias llevan implícita una mayor difusión de ciertas particularidades argentinas, bien es cierto que sin abandonar ese culto a la síntesis habitual en los relatos gráficos. Según se deduce de ese catálogo de figuras, ha habido y hay un número considerable de dibujantes dispuestos a construir imaginariamente el arrabal porteño, animado casi siempre por un tango inevitable y dramático. Con holgada separación en el tiempo, el asunto ha sido tratado en los años 20 por un ilustrador de genio, Penagos, que lo inmortalizó a tinta china en *La Esfera*; por su coetáneo Baldrich, autor de un encantador chiste bailado; y casi seis décadas después, por Marika, que en su *Tango* (revista *Rambla,* 5, 1982) ofrece una desgarrada versión en imágenes de «Malevaje» (1928) o, mejor dicho, de su letra, escrita por Santos Discépolo.

Cierto que es Carlos Gardel la única figura del conjunto en recibir un tratamiento original, ajeno al territorio del baile. No obstante, ni siquiera Zentner y Pellejero, responsables de una insólita historieta donde aparece el cantor, renuncian a las posibilidades de la melancolía, un matiz reiterado por quienes pretenden tipificar lo bonaerense. En su *Caribe* (revista *Cimoc,* 95-96, 1989), un Gardel desfigurado se oculta del mundo en una islita antillana. No ha muerto en el accidente de Medellín, pero las terribles heridas lo convencen de no volver a presentarse en público. Rodeado de recuerdos, echa carnes y, con la sola compañía de un mayordomo, deja pasar los días encerrado en su mansión, como un admirador más del mito que fue.

El guión de Jorge Zentner evita citar el ambiente prostibulario que de forma tan sugerente retrata *Buenos Aires, las putas y el loco* (revista *Cimoc,* 48-51, 1985), de los argentinos Barreiro y Oswal, pero comparte con este cómic la contraseña del tango, signo de reconocimiento de una identidad, la argentina, que en la historieta española cuenta con otra convención menos frecuentada, el gaucho. Si el baile conjura el arrabal, el caballista personaliza la pampa, un territorio casi ignorado en nuestras viñetas. Sólo hemos hallado gauchos en dos comics de Roume publicados en *Ilustración + Comix Internacional* (1980), y en una historieta corta de Antoni Guiral y Adolfo Usero, *La yegua baguala* (revista *Cimoc,* 113, 1990), que recurre a la relación entre un jinete y un caballo salvaje para establecer con trazo grueso el carácter fiero e indomable de lo pampeano.

En el caso del cómic político, el efecto especular del golpismo argentino ha servido a dibujantes como Kim para hacer humor a costa de personajes retrógrados, como el padre Boquerini, uno de los protagonistas de la serie *Martínez el facha.* En el volumen *Salvemos España* (edición La Cúpula, 1989) se recogen varias historietas en las que este cura de muy escasa inteligencia, huido de Argentina con la llegada de la democracia, añora el retorno de la dictadura, casi con tanto fervor como lo quiere para España su amigo y protector, el franquista Martínez.

Recordemos, para finalizar este apartado, que el fenómeno del exilio argentino, otra realidad identificadora, es la materia que comenta *Sudor sudaca* (edición La Cúpula, 1990), de los argentinos José Muñoz y Carlos Sampayo, ambos residentes en España. Refleja este cómic dos vertientes fundamentales del destierro –el desarraigo y la adaptación al nuevo medio–, pero sobre todo enfoca distintos costados de la identidad. Recurre para ello a un juego de miradas sobre la tribu argentina que enseña otras tantas formas de categorizar los rasgos nacionales. En todo caso, se trata de un relato amargo que, por su planteo, podemos relacionar con otro cómic del mismo año, *Crónicas de la pampa vasca* (edición Ikusager, 1990), uno

de cuyos capítulos, *El encierro,* de Juan Sasturain y Enrique Breccia, propone una correspondencia entre el exilio español de la postguerra, acogido por los argentinos, y la emigración en sentido contrario.

Cómic, mercado, otredad

La industria del cómic, como otras que operan en el ámbito de la cultura masiva, privilegia siempre los productos de mayor acogida potencial, siendo más elevada la tirada de aquellos títulos cuya fórmula ha probado su eficacia mercantil, aquellos que evitan riesgos editoriales, obedeciendo a las preferencias populares y, por consiguiente, a los valores políticos y culturales comunmente asumidos. Para fomentar la fidelidad de un lector joven, muchas colecciones de historietas responden a fórmulas elementales, escasamente variadas y, ante todo, asimilables independientemente del perfil intelectual de ese comprador mayoritario que en el tebeo no busca sino un pasatiempo gratificante, trivial, de códigos genéricos bien definidos. Por todo ello, los autores de comics no suelen camuflar unos estereotipos cuya efectividad se fundamenta en juicios de conjunto asumibles por el destinatario medio de su obra. Puesto el acento en tales modulaciones, hallaremos siempre distintos niveles de sentido en todas estas imágenes hiperbolizadas, recurrentes, que aquí nos han servido para sondear el modo en que los españoles negocian la construcción del Otro americano, intuyendo de paso cómo éste abarca una parte amplia de su imaginario.

Bibliografía citada

GEERTZ, Clifford: *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (trad. de Alberto López Bargados), Barcelona, Paidós, 1994.

GUBERN, Román: *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972.

QUIN, Robin y MCMAHON, Barrie: *Historias y estereotipos* (trad. de Ana María Mingote), Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.

Bibliografía consultada

AA.VV.: *Humor gráfico español del siglo XX*, Barcelona, Salvat Editores, 1970.

CEPEDA, Laura: «Entrevista a Hernández Palacios», *FanComics*, n.º 9, Barcelona, Toutain Editor, febrero 1985, pp. 6-7.

COMA, Javier: *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Madrid, Penthalon Ediciones, 1981.

CORDERO, Moncho: «Carlos Sampayo», *Historia de los Cómics*, Barcelona, Toutain Editor, 1984, s.p.

DELHOM, José María y NAVARRO, Joan: *Catálogo del tebeo en España 1915-1965*, Barcelona, Club de Amigos de la Historieta, 1980.

DOMÍNGUEZ NAVARRO, Manuel: «Rafael de Penagos, el presentimiento de una época», *Ilustración + Comix Internacional*, n.° 46, Barcelona, Toutain Editor, 1984, pp. 24-26.

DORFMAN, Ariel: *Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

FIGUERAS, Alfons y FUENTE, Ramón de la: «La emigración a América», *Ilustración + Comix Internacional*, n.° 3, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 18-19.

GARCÍA PADRINO, Jaime: *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

GUIRAL, Antoni: «De la guerra y otras crueldades: Frank Cappa, un corresponsal de las guerras contemporáneas», *Cimoc*, n.° 104, Barcelona, 1989, pp. 52-53.

LARA, Antonio y ARIAS, Alfredo (edición): *Tebeos: Los primeros 100 años*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Libro del 21 de enero al 6 de abril de 1997, Madrid, Biblioteca Nacional, Anaya, 1996.

MARTÍN, Antonio: «Apuntes para una historia de los tebeos», *Revista de Educación*, n.° 196, Madrid, enero 1968, pp. 139-153.

MARTÍN, Antonio: *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

ORTEGA ANGUIANO, José Antonio: *Catálogo general del cómic español 1865-1993*, Barcelona, El Boletín, 1993.

PALOP, José: «Palop», *Flash Back*, n.° 2, Valencia, verano de 1993, pp. 30-31.

RAMÍREZ, José Antonio: *El «cómic» femenino en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1975.

REVILLA, Federico: «Psicosociología del tebeo español de la posguerra», *Arbor*, n.° 435, Madrid, marzo de 1982, pp. 107-116.

SALADO, Ana: «Manfredo Sommer o la fidelidad a la historieta», *Rambla*, n.° 7, Barcelona, 1982, pp. 52-54.

SALADO, Ana: «Radiografía: El joven Palacios», *Rambla*, n.° 12, Barcelona, noviembre 1983, pp. 59-61.

TADEO JUAN, Francisco (editor): «Ambrós 1913-1992», *Comicguía: Cuaderno de la historieta*, n.° 24, Valencia, Librería Telio, 1992-1993.

TADEO JUAN, Francisco (editor): «Especial Iranzo», *Comicguía: Cuaderno de la Historieta*, n.° 12, Valencia, Librería Telio, 1986.

TADEO JUAN, Francisco: «Francisco Batet,.un precoz clásico de la expresión gráfica», *Sunday Cómics*, n.° 5, Madrid, febrero 1979, pp. 40-46.

TADEO JUAN, Francisco: «Vida y obra de Francisco Batet», *Sunday Cómics*, n.° 12, Madrid, marzo 1982, pp. 27-31.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: «Alvar Mayor: un justiciero improvisado» *Cimoc*, n.° 17, Barcelona, 1982, pp. 59-60.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980.



José Muñoz y Carlos Sampayo: *Sudor sudaca* (1990)

Los manuscritos de *Bomarzo*, de Mujica Láinez

*Sandro Abate**

Numerosas y variadas, casi impredecibles, son las posibilidades de interpretación de un texto literario, tanto si nos atenemos a su plurivalencia semántica como si lo consideramos desde su aptitud pragmática. Dichas posibilidades se incrementan notablemente si lo concebimos como un producto de otras textualidades con las cuales se relaciona, se construye significativamente y se carga de sentidos que –de otra forma– permanecerían silenciados o, a lo sumo, latentes.

De las muchas textualidades[1] que se concitan en *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Láinez, cobran especial interés los manuscritos de la novela junto con los siete cuadernos de notas, que el novelista argentino fue completando a lo largo de los cinco años de proceso creador, y con otros documentos, todo lo cual, visto en su conjunto, constituye un complejo entramado textual de imponderable valor documental en el momento de establecer las cualidades de la obra.

Este voluminoso material, que se conserva en *El Paraíso*, la que actualmente es la Casa Museo Manuel Mujica Láinez, ubicada en Cruz Chica, en medio de las sierras cordobesas, ha permanecido hasta ahora prácticamente ignorado por la crítica a pesar de que su consulta permite esclarecer la procedencia de datos, fuentes y testimonios que el novelista consultó con el objeto de documentarse para la creación de uno de los proyectos novelísticos más ambiciosos de la literatura hispanoamericana del siglo XX. La propuesta de este trabajo es dar a conocer parte de aquel valioso material inédito.

Once días después de haber recorrido las ruinas de Bomarzo, de haberse internado por sus laberintos poblados por monstruos de piedra en ocasión

* *Agradezco a la Fundación Manuel Mujica Láinez y al contador Eduardo Arnau, cuya colaboración posibilitó la ejecución de este trabajo.*

[1] *Sobre los distintos componentes discursivos que integran la novela, me he ocupado en mi trabajo «La construcción dialogística del texto en* Bomarzo», *publicado en el libro* La Argentina y Europa (1950-1970), *Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1999, en coautoría con Dinko Cvitanovic y otros.*

de su primera visita –el 13 de julio de 1958–, Mujica Láinez comenzó a escribir el primero de los siete cuadernos de notas. Frente al puerto de Lisboa, el 24 de julio de ese año, a bordo del *Corrientes* que lo llevaría de regreso a Buenos Aires, trazó el primer árbol genealógico de Pier Francesco Orsini, documentándose en los libros de Domenico Cenci y de Brigante Colonna[2]. El cuaderno, de tapas negras como los demás, de 270 páginas, incorpora a continuación datos biográficos del protagonista de *Bomarzo,* Vicino Orsini (1512-1583), el vástago contrahecho de una estirpe de «condottieri» y de papas, una de las familias prominentes del Renacimiento italiano.

Meses después, el 14 de noviembre, Mujica Láinez diagrama su propósito de contar la historia de Orsini como si le hubiera sucedido a él mismo:

> ¿Qué tal sería contar la historia del duque de Bomarzo como si me hubiera sucedido a mí, es decir como si yo la *recordara* vagamente y la fuera reconstruyendo, referir la ida con Miguel Ocampo y con Guillermo Whitelow a Bomarzo como una *revelación*, como un *reencuentro*? Ir mostrando desde mi infancia las alusiones al asunto, por ejemplo mi preocupación por los osos, los osos de los Orsini, en el jardín zoológico de Buenos Aires que yo iba a ver en sus jaulas cuando el jardín ya se había clausurado; preocupación por los osos negros, no por los polares. Los he sentido alrededor desde mi infancia como Victoria Sackville-West a los pardos de su escudo. Yo tengo un oso que me protege en la sombra. Cómo voy reencontrando a Pier Francesco Orsini e identificándome con él; el estudio de su familia, de su medio y lo que yo recuerdo que no está en los libros: la magia, etc. Creo que la gran novela así podría ser muy interesante, hasta sensacional. La sensación última que tuvo Pier Francesco cuando se cerró sobre él la boca de piedra del diablo en el Parque de Bomarzo de que volvería a ver todo eso, de que nada de eso se había perdido, la inmortalidad de Pier Francesco en ese regreso. Hubo otras etapas anteriores que no recuerdo. También mi preocupación por las rocas: las veo como monstruos y como seres vivos. En cada cosa de la naturaleza, un árbol, una nube, una piedra, un animal, la lluvia, veo otra cosa. El recuerdo del parque de Bomarzo que flota en torno como una obsesión, la idea ¿dónde he visto esto o dónde aquello? siempre me acompaña.

[2] *Cenci, Domenico,* Bomarzo e la villa delle meraviglie, *Milano, Unione editoriale, 1957 y Colonna, Gustavo Brigante,* Gli Orsini, *Milano, Ceschina editore, 1955. Ambos libros llegaron a manos de Mujica Láinez el 13 y 14 de julio de 1958, respectivamente.*

El 16 de noviembre ya escribe en primera persona:

> *Bomarzo* será la novela de la inmortalidad. Pier Francesco Orsini (yo) encontró el secreto de la inmortalidad como dicen que lo halló Paracelso, su contemporáneo. No puede morir, pero ¿habrá sobrevivido desde entonces en el mundo o aguardó para regresar a él? ¿Será posible que yo recuerde otras etapas intermedias en el mundo posteriores al siglo XVI y anteriores a mi vida? ¿Recordaré después en el siglo XXII o en el XXIV, aquí o en otro planeta, esta vida mía o la perderé para siempre en el eslabonamiento que no puede terminar hasta que el mundo termine?

Después de tomar apuntes acerca de la familia Farnese en el libro de Antonio Valeri *(I Farnesi),* escribe unas líneas sumamente sugestivas:

> Hay una genealogía de las almas y otra genealogía de los cuerpos. Pier Francesco Orsini y sus pasados principescos. Pier Francesco Orsini y yo.

El 24 de noviembre apunta la satisfacción que le produjo la llegada del fascículo que Orlando Berlingieri le envió desde Roma y de donde extrajo el más importante volumen de datos para la reconstrucción de la época[3]:

> Tengo la impresión de que *todo* lo que necesito está en esas páginas y de que mucho de lo que he leído no me servirá para nada. Qué suerte de que esté aquí por fin. Ahora estoy seguro de mi libro, de mi novela *Bomarzo.* Veremos.

En 1959 comienza a escribir el segundo cuaderno de notas, de 160 páginas. Se abre con un «Reordenamiento cronológico de los datos que figuran en el primer cuaderno», en el que se consignan datos de la familia Orsini desde el año 225 hasta 1975. Luego sigue una «Continuación de las notas sobre la magia». Por ejemplo:

> Ver en *Encantesimo e magia* de A. Castiglione (pág. 339) el desarrollo de la teoría de Paracelso. La sal, el sulfuro y el mercurio son los componentes de todos los metales, pero también de todos los seres contenidos en el *misterium magnum,* según el cual cada uno contiene en sí un *archeo* o sea un principio activo. De la unión de los elementos orgánicos trae origen la vida

[3] *El fascículo, editado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma, en 1957, contiene los siguientes estudios: «L'abitato di Bomarzo e la villa Orsini», de Arnaldo Bruschi; «Gli elementi documentari sul sacro bosco», de Giuseppe Zander; «Analisi stilistica del sacro bosco», de Furio Fasolo; «Saggio d'interpretazione storica del sacro bosco», de Leonardo Benevolo; y «Nota sulla Villa Orsini di Pitigliano», de Paolo Portoghesi.*

> y el elemento predominante es el que constituye la quintaesencia. Ver allí cómo a raíz de su diálogo con Paracelso, Vicino Orsini se siente el centro del mundo, siente su comunicación con todo. La idea de que el microcosmos es tan eterno como el macrocosmos.

Esta nota, al igual que otras, encuentra su correlato en el capítulo VI de la novela, en la escena en la que Paracelso le explica a Orsini que:

> [...] la sal, el sulfuro y el mercurio son los ingredientes que entran en la composición de todos los metales, y también de todos los seres, y que están contenidos en el *mysterium magnum* del cual cada uno encierra en sí un *archeus,* o sea un principio vivo. La unión de los elementos orgánicos, según él, origina la vida, y el elemento predominante es el que constituye la quintaesencia. A raíz de estas disquisiciones me hizo sentir, oscuramente, que yo era el centro del mundo, porque me hizo sentir mi comunicación con cuanto existe. Y eso contribuyó a fortalecerme, a infundirme un nuevo vigor. El mundo rotaba alrededor de mí, incontable, y al mismo tiempo yo era una parte ínfima de su mecanismo sin límites. No estaba solo, no estaba perdido y, desmenuzándome en el polvo infinitesimal del microcosmos, crecía hasta agigantarme[4].

Una «Continuación de referencias vinculadas con Vicino» y un «Resumen cronológico de Pier Francesco Orsini desde 1512 hasta 1583» abren el tercer cuaderno de notas, de 160 páginas dedicadas en gran parte a Lorenzo Lotto y al retrato que presume haber sido del mismo Vicino. Sobre el particular, aparece copiado un pasaje textual del libro *Le gallerie dell'Accademia di Venezia,* de Gino Fogolari: «Es inútil fantasear en torno al personaje y al tiempo en que vivió; mejor sentir la obra sólo como pintura. Ese ropaje negro, esa camisa blanca, esa cara pálida, descarnada, surcada de sombras y de dolor, y esas manos, hacen de este desesperado de Amor, uno de los retratos más espirituales de Lotto», pasaje que sin duda es aludido en el primer capítulo de la novela:

> [...] mi cara pálida y fina, de agudo modelado en las aristas de los pómulos, mis grandes ojos oscuros y su expresión melancólica, mis delgadas, trémulas, sensibles manos de admirable dibujo, todo lo que hace que un crítico (que no imagina que ese personaje es el duque de Bomarzo, como no lo sos-

[4] *Mujica Láinez, Manuel,* Bomarzo, *Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 298. En adelante, las citas de la novela estarán referidas a esta edición, consignándose entre paréntesis el número de página.*

pecha nadie y yo publico por primera vez) se refería a mí, sagazmente, adivinándome con una penetración psicológica asombrosa, y designándome Desesperado del Amor (19).

Las 214 páginas del cuarto cuaderno de notas, escrito también en 1959 cuando ya había iniciado la redacción de *Bomarzo,* están dedicadas en su mayoría a la organización de algunas escenas de la novela, como el viaje a Bolonia o la primera visita a los Farnese, con un prolijo ordenamiento de las escenas que las compondrán. Extrae abundantes apuntes –sobre todo acerca de los Orsini y los Farnese– del libro de Pompeio Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* encontrado –según consigna con precisión– en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, el 25 de enero de 1960.

Durante 1960, a medida que avanzaba la redacción de la novela, Mujica Láinez completó la redacción de los cuadernos 5 y 6. El primero, de 186 páginas, contiene una nueva «Cronología general y biografía de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, a partir del año 1531» y un «Ordenamiento de datos y citas de otros cuadernos», en el cual aparecen Hipólito de Médicis, Alejandro de Médicis, Lorenzaccio, Pier Luigi Farnese, Ottavio Farnese, Orazio Farnese, Giulia Gonzaga, Cardenal Madruzzo, Francesco Molza, Lepanto, Paolo Giordano Orsini, otros Médicis, Venecia, Aníbal Caro, Francesco Sansovino, Pablo III Farnese, Margarita de Austria, Pietro Aretino, Benvenuto Cellini, Vicino Orsini, Julia Farnese y Temas clásicos.

A bordo del *Mykinai*, de regreso a Buenos Aires luego de su segunda visita a Bomarzo en 1960, Mujica Láinez comienza a escribir el sexto cuaderno de notas el 9 de abril. Sus 190 páginas contienen el resumen de *Segreti dei Gonzaga* (1947) de María Bellonci y nuevos datos recogidos durante el periplo europeo.

El último de los cuadernos de notas está escrito durante 1961 y 1962, en los últimos meses de la redacción de *Bomarzo* y sus casi 200 páginas aparecen numeradas por el autor sólo hasta la 70. Se abre con unas «Notas para el capítulo VI», que sirven de preparación a las escenas que seguirán a la conversación con Paracelso, y con otras notas tomadas de las *Storie fiorentine* (1723), de Messer Bernardo Segni, destinadas a ser tomadas en cuenta en el capítulo VII. Elabora luego el proyecto del capítulo XI («espero que sea el último», apunta) y las «Inspiraciones del Sacro Bosque», donde coloca la lista de las esculturas de Bomarzo, con destino a su inclusión en el capítulo X, dedicado al Sacro Bosque de los Monstruos.

Los manuscritos

Tres grandes cartapacios de tapas duras contienen el texto manuscrito de *Bomarzo.* Luego de la dedicatoria y del epígrafe dantesco, se abre la primera página de la novela. Se trata, en realidad, de una frustrada primera página, que luego sería suprimida para su versión definitiva.

> Después, muchos años después, supe quiénes eran, qué eran las grandes sombras que rondaban mi infancia en nuestra quinta del Tigre y que yo sentía alrededor, calladas y poderosas, en medio de los latidos de la noche. Lo supe después, mucho después, o quizás lo supe siempre pero estaba prisionero en una red demasiado vieja y demasiado oscura para entenderlo cuando comencé a razonar sobre el secreto de mi existencia. ¿Entenderlo? ¿Razonarlo? ¿Lo entiendo acaso ahora totalmente, ahora que por fin creo que me conozco pues me he asomado dentro de mí mismo con vértigo y con terror? ¿Conseguirá alguien, más puro, más sutil, más avezado en andar por los caminos del tiempo y en dialogar con ángeles y demonios, explicármelo nunca? Los caminos del tiempo van hacia atrás, hacia adelante, se rozan, se entrecruzan, se anudan, y las imágenes que por ellos se deslizan mézclanse de tal modo que es imposible decir qué rumbo justo les corresponde en verdad y en qué instante, en qué bifurcación del laberinto del tiempo, pudieron dejar una senda por otra y descender cuando antes ascendían o retroceder cuando antes avanzaban.

Esta página, redactada en realidad en el cuaderno de notas número uno, en noviembre de 1958, aparece tachada en el primer libro de los manuscritos y reemplazada por la versión definitiva. Desde entonces hasta fines de 1959, Mujica Láinez compone –sin división alguna– el texto que corresponde a los primeros tres capítulos. En los primeros días de 1960 redacta el cuarto y luego trabaja en el quinto, hasta marzo de 1960, cuando comienza a preparar su segunda visita a Bomarzo. El manuscrito allí se interrumpe con esta anotación:

> Dejo este libro en marzo de 1960, hasta mi regreso de Europa, donde espero volver a Bomarzo.

A su vuelta, en noviembre de ese mismo año, retoma la redacción de la novela, asentando este acto con la siguiente inscripción:

> De regreso de Europa, comienzo las modificaciones del texto de *Bomarzo,* de acuerdo con las notas que he tomado durante estos meses de ausencia.

La redacción a partir de allí se hace más sostenida. Coloca en el manuscrito las fechas en que da inicio a cada capítulo. El 5 de enero de 1961, al sexto; el 31 de enero, al séptimo; el 25 de marzo, al octavo; el 17 de mayo, al noveno. Entre el 7 y el 21 de julio suspende el trabajo, debido a un viaje a Rio de Janeiro, circunstancia que también deja expresamente apuntada. El 22 de julio inicia el décimo capítulo, y el 7 de septiembre, el undécimo y último. La novela queda concluida, según sus apuntes, el 7 de octubre de 1961. El último libro de los manuscritos se cierra con estas líneas, debajo de la palabra FIN:

> Escribo, y me cuesta creerlo, esta palabra: FIN, hoy, siete de octubre de 1961, aniversario de la batalla de Lepanto. Ojalá la coincidencia signifique un buen augurio. Hace trescientos noventa años que se dio la batalla. Comencé a escribir mi libro el 20 de julio de 1959, de modo que he tardado dos años y algo más de tres meses en concluirlo, con las interrupciones que significaron mis viajes, pero las notas que con esta obra se vinculan se inician el 24 de julio de 1958. Ahora tendré que releer y corregir las 708 páginas de la copia a máquina. Luego irá al editor, a la Sudamericana, y el año próximo se publicará. Me siento súbitamente vacío. He vivido con Pier Francesco Orsini durante mucho tiempo y lo extrañaré. Pero también, qué inmenso alivio el que la palabra FIN comporta. Podré mirar en 1962 hacia otras cosas, hacia otros temas, hacia otro libro. ¿Quién sabe? Pero no creo que vuelva ya a realizar una obra tan vasta, tan ardua, tan absorbente como *Bomarzo*.

Al margen de los libros consultados sobre los personajes y la historia del Renacimiento[5], aparecen intercalados en la novela otros textos que, en un cotejo dialogístico, revelan concepciones artísticas sumamente interesantes, como por caso el horóscopo que Mujica Láinez le encargó a la astróloga Stella Pérez Ruiz, acerca de su propio personaje. Esta predicción

[5] *Entre otros, existen en la novela alusiones explícitas a pasajes de los siguientes libros: Domenico Cenci,* Bomarzo, villa delle meraviglie, *op. cit., y* San Anselmo, vescovo e confessore, protettore di Bomarzo, *Milano, 1957; Giuseppe Marchetti Longhi,* I Boveschi e gli Orsini, *op. cit.; F.D. Guerrazzi,* Isabella Orsini, duchessa di Bracciano (romanzo storico), *Adriano Solari Ed., Firenze, 1930; Titina Strano,* Isabella d'Este, marchesa di Mantova, *Ceschina, Milano, 1952; María Teresa Gnoni,* Malatesta IV, condottiero di ventura, *Angelo Signorelli, Roma, 1938; E. Allodori,* Giovanni dalle Bande nere, *Le Monnier, Firenze, 1929; Maria Bellonci,* Segreti dei Gonzaga, *Mondadori, Roma, 1947; Orestes Ferrara,* El siglo XVI a la luz de *los* embajadores venecianos, *La Nave, Madrid, 1952, y* El papa Borgia, *La Nave, Madrid, 1957; Ralph Roeder,* El hombre del Renacimiento, *Sudamericana, Buenos Aires, 1946; E. F. Jacob ed.,* Italian Renaissance Studies, *Faber and Faber, London, 1960;* Storie fiorentine di Messer Bernardo Segni *(1723) y J. A. Symonds,* El Renacimiento en Italia. *Mujica Láinez obtuvo y leyó todos estos libros en 1960, después de la segunda visita a Bomarzo.*

astrológica está redactada en dos hojitas de papel para cartas. Al pie de la misma, el novelista anotó: «6 de marzo de 1512, 2 de la mañana. Horóscopo de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, hecho a mi pedido por Stella Pérez Ruiz (1959)». El texto del horóscopo es el siguiente:

> Sol en signo de agua, reforzado con un buen aspecto con la Luna, confiere a la persona poderes ocultos y visión del más allá, dando además facilidad para la astrología y la metafísica. Marte regente primitivo y Venus ocasional, de la casa VIII (la de la muerte), se hallan instalados en la casa 1 (la de la vida) y anulados para la muerte. Ambos en buen aspecto con el Sol y la Luna, parecen otorgar una vida sin fin e ilimitada. Venus en la casa 1 en buen aspecto con los luminares produce al artista genial. Saturno, el maléfico, mal aspectado, acarrea desgracias infinitas sin que Júpiter, el benévolo, lamentablemente anulado por los malos aspectos, pueda neutralizar aquellas desventuras.

Este encargado horóscopo guarda una equivalencia total –hasta casi textual– con el que Sandro Benedetto traza al principio de la novela:

> Es cierto que el Sol en signo de agua, reforzado por mi buen aspecto ante la Luna, me confería poderes ocultos y la visión del más allá, con vocación para la astrología y la metafísica. Es cierto que Marte, regente primitivo, y Venus, ocasional, de la Casa VIII, la de la Muerte, estaban instalados, de acuerdo con lo que Benedetto subrayó insistentemente, en la Casa de la Vida y anulados para la muerte y que, en buen aspecto con el Sol y la Luna, parecían otorgarme una vida ilimitada –cosa que extrañó a cuantos vieron el decorado manuscrito– y que Venus, bien situada frente a los luminares, indicaba facilidad para las invenciones artísticas sutiles. Pero también es tremendamente cierto que el maléfico Saturno, agresivamente ubicado, me presagiaba desgracias infinitas, sin que Júpiter, a quien inutilizaba la ingrata predisposición planetaria, lograra neutralizar aquellas anunciadas desventuras (7-8).

En síntesis, la propuesta de un documentado análisis de la novela y su consiguiente cotejo con los principales textos que contiene –y que la contienen (los cuadernos de notas, los manuscritos y los otros textos documentales)– revelan la naturaleza esencialmente dialogística de *Bomarzo* y dejan al descubierto una clave de interpretación intertextual nada desdeñable con vistas a su ponderación definitiva.

¿Qué son los argentinos?

Hugo E. Biagini

El presente trabajo apunta hacia un doble objetivo: por una parte evaluar la polarizada gama de expresiones que, durante los últimos cincuenta años, han pugnado por desentrañar nuestro *modus vivendi;* por otra, sugerir criterios alternativos y un horizonte para la meditación con aristas menos abruptas, dado el complejo panorama temático a tener en cuenta.

Nacionalistas, populistas y telúricos

Dentro del amplio período analizado –la segunda mitad de este siglo–, opera una caudalosa vertiente interpretativa, emparentada con el revisionismo histórico, con la exaltación del elemento rural, la tradición hispano–católica y una variante política cercana a esa mentada línea que se extiende desde Rosas a Perón. Al comenzar la etapa señalada, autores como Rodolfo Tecera del Franco, Atilio García Mellid, Mario Amadeo, Máximo Etchecopar, José María de Estrada y Nimio de Anquín imputan un hondo efecto disgregador al racionalismo, al liberalismo y al marxismo, mientras reivindican el fascismo y el franquismo como modalidades que preservan el amenazado orden jerárquico ideal ante los excesos de la libertad.

Posteriormente, durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional –la feroz dictadura que irrumpe en 1976– aparece un libro sintomático, *Defensa de la Argentinidad* que, proclamando una nueva hora de la espada, ataca el sufragio y la democracia, mientras reivindica diversos principios absolutos –Dios, Patria, Familia, Fe, Filosofía, Verdad Total y Eterna, Honor, Fuerzas Armadas, etc.– supuestamente incontaminados por el mundo moderno. De tales nociones emana lo peculiarmente argentino, al cual se le asigna además una «misión universal»: el liderazgo hispanoamericano, en íntima ligazón con la Civilización Occidental, pero sin entender por ésta última a aquella modalidad que propicia el pluralismo ideológico y el respeto por las diferencias sino a una consecuencia exclusiva y excluyente de la Iglesia Católica tradicional.

Si bien han disminuido esas demandas autoritarias con la ulterior instauración del régimen constitucional, prosiguen los planteos similares en voces enardecidas como la de Federico Ibarguren, quien maldice al Anticristo y a los herejes de la nacionalidad, representados por la partidocracia, el laicismo, la sinarquía y el sionismo. Marcelo Sánchez Sorondo, partiendo de que el poder es algo que compete a una selecta minoría y justificando las dictaduras militares, se inclina hacia el «enérgico» legado nativo y clerical, hacia «las voces de la antigua patria criolla» frente a la «pavorosa concentración cosmopolita», reflejada, *v. gr.* , en las canciones de protesta.

Concomitantemente, la llamada izquierda nacional ha brindado algunos trabajos lindantes con el tema en cuestión, sobre todo desde una óptica historiográfica y a través de figuras como las de Arturo Jauretche, Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos, Eduardo Astesano o Juan José Hernández Arregui. Entre las expresiones más recientes y afines con esa orientación, se hallan sendos volúmenes publicados por Fermín Chávez y por Elías Giménez Vega. El primero, basándose en la necesidad de establecer una epistemología exclusiva para los países periféricos, una nueva ciencia del pensar, sostiene el dualismo entre lo valioso nacional –con ingredientes como el barroco o el federalismo– y una conjunción de disvalores que conforman el cuadro antinacional: iluminismo, masonería, oligarquía, implantación anglofrancesa. En el otro caso aludido, se identifica a lo argentino esencial con la barbarie, el primitivismo y la misión redentora de España, en pugna con el «gringuismo» y el «instruccionismo internacionalista».

Una controversia académica, sobre el significado de la vida y la naturaleza argentinas, fue librada por Carlos Astrada y Ernesto Grassi en los *Cuadernos de Filosofía* (3/4, 1949 y 6, 1951). Para el pensador italiano, nuestro medio presenta un perfil ahistórico, atécnico e instintivo; por lo contrario, en Europa todo se halla humanizado mediante la acción cultural. Astrada, retomando algunas tesis que acababa de enunciar en *El mito gaucho*, descarta la idea de una naturaleza intrínsecamente pura y ajena a las vivencias espirituales: toda naturaleza, inclusive un paisaje tan despoblado como el de la pampa argentina, es siempre histórica y más todavía cuando se encuentra inmersa en un proyecto creativo.

Una decisiva incidencia en la literatura sobre el temple nacional puede constatarse a través del cuadro trazado por Hermann Keyserling, quien pintó a los habitantes de estas latitudes como seres instintivos y caprichosos. Diferentes obras trasuntan dicha huella. Martínez Estrada invoca a Keyserling para caracterizar a la comunidad argentina como enteramente pasiva y presa de un miedo paralizante; Murena apela a símbolos y con-

ceptos del mismo tenor cuando se refiere a sujetos embargados por la altanería y el sentimentalismo. Dardo Cúneo y Julio Mafud, cada uno por su lado, también insisten en la índole temerosa y asocial del pueblo argentino; por último, Rodolfo Kusch alude a los aspectos inconscientes y caudillescos que imperan en nuestra América.

La tónica liberal

Más allá de la problemática conceptuación que a veces utiliza, Bernardo Canal Feijóo efectuó una relevante aportación a la escabrosa misión de precisar la argentinidad en su complejo contexto americano, arriesgándose a incursionar por el torrente de la ideología, donde rigen el apetito por el poder, los predominios extracontinentales y otras manifestaciones político-económicas, tradicionalmente escindidas del ámbito cultural. Canal Feijóo rescata, además, el decisivo legado aborigen en la historia de las ciudades y la civilización argentinas.

No menos destacable resulta el aporte de José Luis Romero a la comprensión íntima de Latinoamérica y Argentina, las cuales también son explicadas, fundamentalmente, a partir de la cuestión urbana: el devenir hemisférico se deriva en definitiva para Romero del enfrentamiento integral –fáctico e ideatorio– de la existencia citadina con el campo y de la encomiable supremacía que ostenta el primer estilo de vida en la definición de las nacionalidades. Pertenecientes asimismo al difuso espectro liberal, se hallan otras aproximaciones emprendidas desde distintas perspectivas –conservadoras o progresistas.

Víctor Massuh se expide contra la desmesura metafísica en las versiones que se han propuesto sobre el ser argentino, sobre los factores antagónicos a su crecimiento y las medidas que cabe adoptar para una notoria restauración. Dicho desequilibrio es adjudicado a la parcialización con que se emprende el rastreo etiológico y la respectiva terapia. No existe un único responsable de la declinación nacional, pues inculpación y exculpación, castigos y premios, deben ser igualmente repartidos entre las distintas instituciones, factores de poder y grupos de presión: lo mismo se trate de las Fuerzas Armadas o la Iglesia que de los partidos políticos o la Universidad. Aunque se recomienda cultivar el jardín de las diferencias, queda en pie si puede juzgarse de igual manera –y llegar incluso hasta la absolución– a quienes acallaron no sólo el inconformismo sino que también cercenaron toda oposición, visualizando enemigos por doquier.

Desde un miraje personalista, José Isaacson ha discutido largamente a Massuh, alertando contra las generalizaciones y contra los enfoques emotivistas que han indagado el comportamiento argentino sin distinguir, verbigracia, entre las corporaciones privilegiadas y aquellos grupos que no se valen del país para su propio beneficio. Isaacson impugna la socorrida creencia de que en la Argentina no hay discriminación racial y desconfía de la psicologización de los problemas sociales, especialmente en lo tocante al tópico sobre la frustración nacional que, lejos de una fatalidad histórica, es el resultado de condiciones objetivas bien determinadas.

Con la vuelta al Estado de Derecho, surgen diversos esfuerzos conciliadores y aperturistas, como el que propone expresamente Carlos Loprete, quien señala la inconsistencia de restringir el calificativo nacional sólo para las manifestaciones culturales autóctonas, pues el caso argentino denota una simbiosis de lo vernáculo con lo transplantado. Tampoco basta con desplegar todo el arsenal de ascendientes –indígena, criollo, gauchesco, hispánico, latino, germano, eslavo, etc.– sino en admitir que lo argentino constituye una tendencia lanzada hacia la búsqueda permanente. Esa receptividad básica se halla enunciada por Loprete con tal amplitud de miras que parece borrarse todo criterio selectivo –aun dentro del riesgoso orbe tecnológico. Sin embargo, no logra sustraerse con ello al afán de asignarle a los argentinos dudosos atributos fundamentales, como el intelectualismo y un patriotismo sano, la locuacidad y el don de la amistad.

Una impronta análoga puede percibirse en Marcos Aguinis, cuando, pese a objetar el nivel de saturación que se ha verificado con la antojadiza asignación de cualidades y deméritos al argentino medio, no deja de ensayar su propia rotulación, para inclinarse por el resentimiento y el revanchismo, en tanto filiaciones primordiales de nuestra personalidad colectiva.

Marco Denevi, por su lado, se figura a la Argentina como el sitio donde preponderan la verborragia y el *macaneo*, los políticos tramoyistas, histriónicos y malintencionados. Sus habitantes no saben vivir en democracia, por su falta de madurez y por poseer un espíritu gregario, con inclinaciones hacia el derroche y la dilapidación. A todo ello, la inmigración europea, mediante capitalistas y gerentes de empresa, aportó un componente adulto, de ahorro, laboriosidad y sacrificio. Asimismo, Denevi celebra la indiferencia de la clase obrera argentina hacia el marxismo. Para poder rehabilitamos e ingresar en el siglo XXI debe producirse un cambio generacional donde se abandone la convicción de que representamos un pueblo predestinado hacia la grandeza.

Cuestionamientos

Buena parte de los trabajos comentados han persistido en plantear el perfil argentino desde semejantes términos disyuntivos.

Quienes postulan una nacionalidad inmune e inalterada, descartan la contribución inmigratoria por adjudicarle un mero propósito lucrativo –como si las luchas gremiales y políticas emprendidas en nuestro suelo por muchos extranjeros no hubiesen aportado al desarrollo equitativo del país. Ello se vincula con el siguiente *parti-pris*: mientras el liberalismo decimonónico ha provocado graves deformaciones, nada semejante ocurrió con la raigambre española, la cual es imbuida de un cuño legitimizador en sí mismo. Las tesis contractualistas son juzgadas sólo como artificios abstractos, sin advertir que ellas han colaborado para forjar un imaginario más justiciero acerca del gobierno, concebido como producto de la asociación humana y no según una derivación absolutista presuntamente divina. Si bien se lamenta la subestimación o el exterminio del indígena llevado a cabo bajo premisas positivistas y darwinianas, pragmáticas y ateas –sin ninguna matización ni excepcionalidad–, se omite en cambio la inconmensurable devastación perpetrada por los conquistadores de cruces y espadas.

Paralelamente, se cometen varios simplismos, como adjudicar a los sectores ilustrados un pensamiento puramente imitativo del europeo, o reducir los principales trastornos del país a la oposición en bloque entre las provincias y la metrópoli porteña. A esta última se le atribuye el empobrecimiento del interior, erigido en el centro verdaderamente creativo, con lo cual se pasan por alto las fuerzas retardatarias que también operan en el medio rural, los grupos propensos al cambio que se mueven en Buenos Aires y la penetración de la campaña en el área citadina. La misma descripción que se ofrece del derrotero histórico nacional, con interregnos esplendorosos o de decadencia total, insinúa un enfoque equivalente al que exhibía la objetada visión iluminista. ¿Acaso el propio nacionalismo argentino más xenófobo no ha abrevado hasta el plagio en modelos y particularidades *foráneas,* sin sobrepasar las actitudes declamatorias?

Diversos reparos corresponde formular hoy a las caracterizaciones metafísicas donde lo nacional aparece como una sustancia invariable, con una neta separación entre lo femenino y lo masculino, lo europeo y lo americano. Pese a su presunta profundidad, se trata por lo general de interpretaciones declaradamente alejadas de los factores sociopolíticos y económicos, sin resultarles extraño el irracionalismo de la sangre, el destino y la tierra. El propio Keyserling viene a reforzar una dilatada valoración que

puede remontarse a los orígenes del colonialismo. Una ideología en la cual se justifica el avasallamiento de América por vivir en un estado de naturaleza que requiere de la acción externa, de un poder superior; sea este poder de cuño cristiano –contra los infieles– sea de corte liberal –frente a la barbarie incivilizada. Recientemente, con la doctrina de la seguridad nacional, la población entera fue visualizada como inepta y potencialmente subversiva.

Esa ideología de la inmadurez y la incapacidad intrínseca del sudamericano ha servido para sojuzgar a nuestra gente por los centros de dominación mundial y sus mandantes locales –ora a través de la invasión lisa y llana, ora mediante el golpe de Estado–, so remanidos pretextos como el que sostenía el mismo Keyserling mientras repudiaba la integración racial: hay pueblos que por su atraso no están en condiciones de elegir a sus autoridades ni de ser gobernados democráticamente. Las ideas de vacío cultural, de espacios desérticos, de tierra para expropiar y de hombres a someter, se reiteran ya en los planteos iluministas, donde lo autóctono no cuenta demasiado, ya en el tradicionalismo, reacio a la inmigración y a la movilidad social.

La concepción antiamericanista y antidemocrática hunde sus raíces en diversas modalidades teóricas, como la antropología dieciochesca y en cosmovisiones como las de Hegel, quien veía en América a un mundo caótico. Dos autores de mucha repercusión entre nosotros retomarían esos planteos. Ortega, al hablar de una sociedad improvisada e inauténtica, pura promesa en la cual los aborígenes resultan absolutamente inferiores a los colonizadores. El conde de Keyserling, que incentiva la obsesión por la originalidad cultural, también agregaría lo suyo al juzgar a Sudamérica, regida por la mera gana, como carente de espiritualidad y racionalidad.

Graciela Scheines, en una obra muy ligada a nuestra temática, se ha referido desde otra perspectiva, con idéntica dureza, a esas expresiones deformantes: «Hasta que no nos liberemos de las imágenes espaciales o geográficas de América (paraíso, espacio vacío o barbarie) de origen europeo, de las que derivan las nefastas teorías del Fatum, lo Informe, lo facúndico, lo telúrico que nos fijan e inmovilizan como el alfiler a la mariposa, y que hacen de América una dimensión inhabitable ajena a toda medida humana, no superaremos el movimiento circular, las marchas y contramarchas, las infinitas vueltas al punto de partida para volver a arrancar y otra vez quedarnos a mitad de camino».

A través de diversas épocas, procedencias y orientaciones se ha ido estructurando un discurso que insiste en la falta de orden que predomina

entre nosotros, debido a nuestra índole impulsiva e infantil, en contraposición a la prudencia y al equilibrio nordatlánticos. Son semblanzas sobre la cultura y la nacionalidad, sobre el hombre y la mujer de nuestras tierras, en términos netamente dicotómicos y reduccionistas; caracterizaciones que al negarle a nuestro pueblo inteligencia y moralidad, en definitiva su talante humano, han contribuido a combatir los gobiernos mayoritarios y a fundamentar los tutelajes.



Sergio Toppi: *El Dorado* (1975)



Enrique Sánchez Abuli y Alfonso Font: *La tierra de la quimera*

CALLEJERO



Sergio Toppi: *Hipótesis 1492* (1991)

Carta de Argentina
La imaginación de los pobres

Jorge Andrade

En una edificio centenario de dos plantas, con fachada neoclásica pintada de lila y balcones franceses, funciona *La Casa de los Estudiantes,* nueva sede del Centro de Estudiantes de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires (UNBA).

Está situada en un barrio cercano al centro de la ciudad, a corta distancia de la Facultad de Ciencias Económicas, en una zona de concentración de centros de estudio que nunca fueron trasladados a la Ciudad Universitaria que hace aproximadamente cuarenta años empezó a construirse en predios ribereños del Río de la Plata. La Ciudad Universitaria no llegó a completarse, oficialmente por razones funcionales. Se la proyectó en unos terrenos que lindan con el Aeroparque Metropolitano, el aeropuerto de vuelos domésticos que sirve a la ciudad de Buenos Aires. Cuando los aviones pasan a baja altura vibran los cristales de los edificios y los profesores deber suspender sus clases hasta que el ruido cese. Sin desconocer la aberración del proyecto que ubicó los centros de estudios junto a una fuente extraordinaria de ruido, la verdadera razón para no completar el traslado hay que buscarla en la decisión de alguno de los gobiernos militares que padeció la Argentina. El motivo no fue el ruido que impedía las clases –al fin y al cabo qué mejor universidad para mentes fascistas que aquélla donde se haya cancelado la palabra– sino el temor policial a la concentración masiva de estudiantes.

El director de la Casa me recibió en su despacho, es decir sentado en un banquito detrás del mostrador de entrada donde, durante un horario que cumple cotidianamente, atiende las consultas y solicitudes de los estudiantes y las visitas.

Las actividades de la Casa, inaugurada en septiembre de 1999, ya se realizaban en parte en el viejo local del Centro de Estudiantes en la Facultad, pero ahora, gracias a la mayor disponibilidad de espacio y medios técnicos, se están ampliando con rapidez. Así el nuevo centro dispone de una sala de computación que funciona en un amplio cuarto al fondo del edificio, para llegar al cual hay que cruzar un patio sombreado por un viejo gomero. En

dicha sala, por el momento, hay diez ordenadores conectados a Internet para que los estudiantes, no sólo los de ciencias económicas sino los de cualquier facultad de la UNBA, puedan realizar sus trabajos prácticos y acceder a la red en forma gratuita. Junto a ésta hay un aula para estudio en grupo, lo que tradicionalmente los estudiantes –entre ellos el que suscribe en su tiempo– hacían en los bares de la zona. Para que no extrañen ese pasado, en el edificio funciona un bar con terraza en el patio, que da sus servicios por precios moderados. Subiendo por una escalera a la segunda planta se accede a una habitación aislada para estudiar en silencio.

La Casa cuenta con un biblioteca propia, modesta por ahora pero actualizada, con tres mil volúmenes técnicos donados por editoriales y diversas instituciones. Pero la vocación de apertura del Centro se verifica, entre otras manifestaciones, por la existencia de una pequeña biblioteca general, de alrededor de mil volúmenes, también producto de donaciones. Otra sección la constituye el centro de investigaciones económicas, que realiza estudios de macroeconomía y que publica un folleto mensual, que se distribuye a entidades oficiales y especializadas, con un informe y diagnóstico de la situación macroeconómica de la Argentina.

Una asesoría jurídica y contable, a cargo de un titulado en leyes y otro en economía, ambos jóvenes, está abierta al público en general. Lo más destacable de esta asesoría es que no se limita a dar opiniones teóricas sino que lleva los casos ante la justicia y las autoridades fiscales y administrativas, cobrando a los peticionantes sólo los gastos legales con el fin de paliar, en la medida de sus posibilidades, la situación de desamparo por la falta de medios económicos en que ha quedado gran parte de la sociedad, empobrecida por la concentración brutal de la riqueza sufrida en el país.

Digna de mención especial es la actividad docente que se desarrolla en la Casa. Se dictan cursos de apoyo gratuitos para estudiantes y cursos de actualización contable, fiscal, legal, etc., que están abiertos a todo el mundo mediante el pago de un arancel mínimo. También se dan clases gratuitas de alfabetización para adultos dentro del programa nacional *Nunca es tarde,* que coordina la Federación Universitaria Argentina. Para el dictado de las diversas clases hay varias aulas, modesta pero correctamente equipadas.

La Casa cuenta con un microcine en proceso de instalación que se destinará no sólo a clases y conferencias sino a la organización de ciclos de cine arte.

Uno de los programas más interesantes que tiene en marcha el centro de estudiantes es el de su editorial *Economizarte.* Esta editorial que, al término de sus primeros seis meses de vida ha lanzado doce títulos, publica

libros de estudio muy dignamente presentados a precios bajos y en tiradas cortas, que van de los cincuenta a los quinientos ejemplares, adaptadas a la demanda y con reediciones en función de la misma, elasticidad que hace posible la moderna máquina de edición con que está equipada. La editorial, que vende en el propio Centro de estudiantes y distribuye en las librerías del entorno, es viable comercialmente, pese a que sus precios no pasan de la mitad de un libro comercial equivalente, porque consigue un encuentro entre oferta y demanda ajustado en el volumen y en el espacio, lo que le permite cumplir con todas sus obligaciones, entre ellas la de los derechos de autor que paga según los porcentajes de plaza.

Por último cabe mencionar la emisora FM, por ahora de corto alcance pero que sus directores piensan extender en un futuro próximo, que funciona con una mentalidad abierta ya que cualquier persona que lo desee puede acercarse con su programa radial que sale al aire sin ningún tipo de control, cortapisa o censura previa.

Ante la pregunta, siempre difícil, de cómo sufraga la Casa el alquiler del inmueble y los gastos de funcionamiento, el director me enumera sus fuentes de ingresos: provienen de la venta de libros; de los pequeños aranceles de los cursos de actualización; de un porcentaje, que se destina a la alfabetización, sobre el gasto que realizan los estudiantes con una determinada tarjeta de crédito, a cambio de un espacio cedido a la administradora; del canon mensual que satisface el concesionario del bar; del subalquiler que paga una agencia de turismo, que ocupa un cuarto a la calle con el compromiso de cotizar precios acomodados para viajes de estudiantes.

Pero sobre todo el funcionamiento de la Casa depende del esfuerzo solidario de sus impulsores y sus beneficiarios. Este espíritu se advierte con sólo recorrerla al contemplar el aspecto artesanal de la pintura de las paredes, las viejas mesas rescatadas del anterior inquilino, los cubos, herramientas y escaleras con que el visitante se tropieza, los trastos y el polvo de los altillos que se limpian de a poco y en el tiempo que dejan a los participantes sus otras tareas. Este es el espíritu del director de la Casa que cumple horario junto al mostrador, de los profesores, del director de la editorial y de la radio, de los asesores jurídico y económico, de los propios estudiantes y, en fin, de todos los que brindan su trabajo voluntariamente en este esfuerzo por alcanzar objetivos académicos pero también por dar servicio a la comunidad. No son los únicos, hay muchas otras personas anónimas que se niegan a aceptar pasivamente el atropello de la filosofía al uso, que no admite sino la omnipotencia individualista y la rentabilidad a ultranza, y para ello colaboran en alternativas de beneficio social que son útiles a los demás y revierten en su propia realización personal.



Guiral-Usero: *La yegua baguala*

Carta de Berlín
Antes y después del muro

Luis Pulido Ritter

Cuando cayó el muro en 1989, Berlín, la ciudad que fue la capital de Alemania desde 1871 hasta 1945, perdió la particularidad que la había caracterizado desde 1961. Ninguna ciudad del mundo, aparte quizás de las ciudades medievales, que estaban divididas por una muralla, separando el intramuros del extramuros, estaba dividida por un muro de 46 kilómetros de largo que separaba la ciudad en dos mitades: una capitalista democrática Berlín-oeste y la otra socialista Berlín-este. El muro se levantó frente de la mirada de todos. Y en pleno verano: agosto. Separó barrios, gentes, familias. Los socialistas que en aquel entonces, estaban dirigidos por Walter Ulbricht, de común acuerdo con la Unión Soviética, llegaron a la conclusión de que el muro sería la única posibilidad de proteger su recién fundada república a principios de los cincuenta: la República Democrática Alemana. Con el muro, el mundo se concibe y se formaliza en lo que se llamaría *la guerra fría*, es decir, un mundo que funciona por un sistema de bloques y zonas de influencia.

El muro no fue resultado de ningún conflicto. Junto con la crisis de los cohetes en Cuba que, por cierto, ocurre en el mismo año, el muro es el conflicto mismo que se expresó en una tensión permanente, aunque en los años setenta los rivales de la *guerra fría* habían creado la bonita fórmula de la *coexistencia pacífica*. Era una especie de tregua sin haber logrado la paz. Pero con esta tregua en Berlín se justificaba aquel rostro característico que la diferenciaba de cualquier otra ciudad europea: la división de la ciudad. Además, mientras las grandes capitales europeas, París, Londres, Roma, gozaban ya en los años sesenta de una prosperidad económica y de un esplendor que las hacía renacer frente al mundo, Berlín, la antigua capital fundada por los prusianos, quienes lograron la unificación de los múltiples e indisciplinados estados alemanes, era una caricatura de ciudad, donde una parte, Berlín-oeste, caía en una situación gris, en un estado de coma existencial, sin vida económica propia, subsidiada por el resto de la riqueza producida en la república democrática conservadora, pequeñoburguesa, mojigata y recicladora de viejos nazis, creada por Adenauer, y bajo protección (¿u ocupación?) de los países occidentales que triunfaron sobre el

Dritte Reich y la otra parte, Berlín-este, nombrada como capital de esa llamada república socialista, cuya particularidad consistía en adoptar y perfeccionar el prusianismo burocrático, bajo una variante extremadamente cuartelaria y autárquica, parecido a lo que el propio Marx en *Das Kapital* había designado como despotismo oriental.

En efecto, inmediatamente después de la guerra, y con la división de la ciudad en zonas de ocupación, Berlín-oeste se convierte en una consumidora de productos norteamericanos, pues los alemanes aprenden a bailar *rock-and-roll* al ritmo de Elvis Presley, hablar en inglés, a vivir en democracia y a tomar coca-cola, y Berlín-este en una consumidora de marchas soviéticas traducidas al alemán para organizar festivales de juventud. Esta ciudad era muy diferente de aquella que en los años 20 y 30 era cuna de vanguardias artísticas y literarias, pero también campo de batalla de la derecha y la izquierda militarizadas, donde en 1918 se levantaron barricadas, que terminó con la derrota de la República de Weimar y el asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, preparándose así, en parte, el camino del ascenso nazista en 1933, cuyo alcalde de la ciudad para aquel entonces, valga la pena mencionarlo, era un judíoalemán que tenía un parecido físico con el mujeriego y cinéfilo propagandista del régimen nazista, doctor Goebbels, y que a éste le incomodaba.

Según el dramaturgo húngaro George Tabori, él comenzó a ser judío porque los nazis se lo hicieron saber. Y, efectivamente, en Berlín ser judío es casi pertenecer hoy día a un museo, aparte de la pequeña comunidad de judíos que es muy poco o nada en comparación a la presencia judía en la ciudad antes de que comenzaran las deportaciones hacia los campos de concentración y la solución final en 1941, ordenada por Himmler. En Berlín había dos tipos de judíos. Los de siempre, es decir, los que eran alemanes y que lucharon y murieron en la primera guerra mundial por la cruz de hierro y los del Este, en otras palabras, los judíos pobres de Polonia, los subyugados del reino prusiano que se concentraban en Scheunenviertel, barrio de Berlín este, y que eran fácilmente reconocibles por la policía prusiana por su aspecto físico y su vestimenta. De este barrio no ha quedado nada de los judíos. Ni el nombre. Lo que queda de la cultura judía en Berlín es su sinagoga, reconstruida y abierta al público en 1995, y uno o dos restaurantes judíos en la calle turística Oranienburgerstrasse. Pero, realmente, no existe una comunidad judía incrustada en la ciudad y que sea tan normal que no le llame la atención a nadie. El tema judío en Berlín, por no decir en toda Alemania, sólo es referido en relación a la eterna «culpabilidad» de conciencia y cuando es violada la tumba de algún judío de renom-

bre, como es la de Heinz Galinski, antiguo presidente de la comunidad judía. Por cierto, el último presidente de esta comunidad Ignatz Bubis, rico especulador de inmuebles, y que fue parodiado por el crítico y relativamente vanguardista Rainer Maria Fassbinder, en su pésima e ingenua pieza de teatro *Die Stadt und die Hunde (La ciudad y los perros)*, no quiso dejarse enterrar en Alemania, pero sí en Israel el año pasado.

Los alemanes caracterizan a los berlineses por el hocico grande que tienen, *die Berliner Schnauze*, que significa que son gritones, bravucones y malhumorados. Y es cierto. En esta ciudad sólo es necesario darle un pequeño codazo a alguien, por casualidad o accidente, y uno puede ir preparándose para el peor de los insultos: *du Arschloch!* (ojo de culo). Sin embargo, a este carácter seco, aburrido y pálido de los berlineses, que es más patente entre los berlineses del Este, pues éstos no tuvieron el privilegio de gozar por tantos años de las vacaciones hacia el Sur de Europa, para adquirir un poquito de ligereza mediterránea, se ha sumado una celebración masiva en los últimos años —novedad para una ciudad de tradición protestante que no conoce carnavales, como las ciudades católicas de Colonia y Munich— que es la *Love Parade*, fiesta donde concurren hasta un millón de jóvenes alemanes y europeos para bailar como *zombies* hasta la madrugada bajo el ritmo monótono de la música tecno y las píldoras *ectasy*.

Berlín parece que es una ciudad de barricadas por una sencilla razón. Cada quien vive en su grupo y en su mundo. Y no hay que olvidar que en Berlín no es necesario jugar al individualista porque, en efecto, la ciudad es el nido de los individualistas, los solitarios, *the singles*. En los bares las edades no se cruzan. Los jóvenes y los viejos están separados. No hay canales de comunicación. Y es que en Berlín, por no decir en Alemania, la separación de los jóvenes con respecto a los mayores es radical. No debe olvidarse que en el 68, aquella generación que quiso conquistar la utopía con un libro de Adorno en una mano y un fusil en la otra, había mantenido la consigna de que no se puede confiar en aquellos que son mayores de treinta años. Para estos jóvenes, Berlín-oeste, a pesar de que estaba regida por el Estado de derecho alemán, era la ciudad paradisíaca donde fumaban sus pitos de marihuana y soñaban la revolución al estilo Rudi Dutschke, aunque de manera paradójica, por vivir en la zona de ocupación norteamericana, estos jóvenes estaban eximidos de cumplir el servicio militar obligatorio. Es decir, los jóvenes —inspirados por el poeta alemán, que treinta años después declara su disidencia con respecto a las ideas izquierdistas, Hans Magnus Enzensberger— gozaban por un lado del atractivo privilegio de no hacer el servicio militar y, por otro lado, organizaban protestas contra el bombardeo que hacían los Estados Unidos contra la patria de su héroe tercermundista Ho Chi Min.

Sin embargo, con la generación del sesenta y ocho en Alemania y, específicamente, en Berlín, se plantea por vez primera la crítica radical del pasado alemán. Se levanta la pesada alfombra que cubría la ausencia de revisión de los crímenes nazis —los procesos de Nuremberg sólo habían sido un procedimiento punitivo— y los funcionarios establecidos, y bien acomodados, de la socialdemocracia y los socialcristianos, tienen enormes dificultades para recuperar a esta generación que a principios de los ochenta se cristaliza políticamente en el Movimiento Verde. Por supuesto, esta generación del sesenta y ocho, uno de cuyos líderes había sido Daniel Cohn-Bendit, alemán de origen judío, y a quien popularmente se le conocía como *Dani el rojo*, más bien por la pigmentación de su piel, que le asemeja a un albino, y que fue expulsado de Francia por el general de Gaulle, pertenece hoy día a un partido de funcionarios políticos bien acomodados, que tampoco pudo recuperar a la generación más joven que, en Berlín, en los años ochenta, se había caracterizado pro la ocupación de edificios y que se llamaban a sí mismos los autónomos.

En los años ochenta se experimenta en Berlín-oeste un renacimiento cultural. Y esto es debido al director de cine Wim Wenders que produce una película que se ha convertido en la actualidad en un icono de toda una generación, *Der Himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*). Valga la pena subrayar que quien escribió el guión de la película, Peter Handke, dramaturgo, novelista y poeta austriaco, provocó un escándalo en Alemania por haber sido uno de los pocos que rechazaron el bombardeo de la OTAN sobre Serbia. En aquella película hay una representación casi apocalíptica de Berlín, caracterizado por la poética de lo gris, es decir, un ángel que lleva alivio a una ciudad destruida, sufrida y dividida por el muro.

La primera vez que visité Berlín, en 1988, me llamó la atención ver los rastros de la guerra en los patios interiores, orificios provocados por las balas, y que no habían sido tapados por el ansia renovadora de los propietarios de los inmuebles. Además, no dejó de sorprenderme que, justamente, en una sociedad postindustrial, Berlín era la única gran ciudad alemana del Oeste, donde todavía había muchos apartamentos que eran calentados con carbón, cosa que armoniza muy bien con la mentalidad de muchos alemanes que consideran que esta calefacción es más apropiada a la protección del medio ambiente.

Antes de la caída del muro, Berlín era una ciudad que se movía a medio camino entre nostalgia y resignación. Para los alemanes el muro era un hecho dado, indiscutible. La resignación frente al muro era, en verdad, la aceptación de la historia alemana que había sido casi siempre una historia de pequeños estados. Y la nostalgia, con respecto a Berlín, era el sueño de

algunos de haber tenido finalmente una gran ciudad que, junto a París, Londres y New York, irradiara con fuerza y autonomía. Era una nostalgia que tocaba el fondo de la cultura alemana: no haber tenido jamás un cosmopolitismo de gran ciudad. Ironía de la historia: mientras los nazis destruyeron el cosmopolitismo berlinés, es decir, lo difícilmente logrado por esta ciudad en los años veinte y treinta, que era la confluencia de lo político, lo económico y lo artístico, no dejaron tampoco de ir a París para aplaudir las primeras obras de Sartre en las salas de teatro.

Y cuando cayó el muro, los más sorprendidos fueron los alemanes. No lo podían creer. Pero lo que más me impresionó no fue la caída del muro en aquella noche fría de noviembre. Fue, sobre todo, el día siguiente. Como si fuese una enorme ola que rompe estrepitosamente en la playa, había miles y miles de personas de Berlín-este frente a las vitrinas de los almacenes, observando meticulosamente los productos comerciales de la sociedad de consumo conspicuo de Berlín-oeste. No olvidaré, jamás, cómo centenares de personas se daban codazos e insultos para estar en la primera fila de la vitrina de Mercedes Benz, pareciéndose en este aspecto a los turcos de Kreuzberg que, cuando sus jóvenes parejas se casan, se pasean en un Mercedes por toda la ciudad para sellar el triunfo y el éxito en una sociedad que les niega desde hace muchos años, y todavía lo sigue haciendo, el *ius solis* a sus hijos nacidos en este pedazo de tierra. En fin, muchos alemanes del Este soñaron con la riqueza y la prosperidad, a pesar que estos «miserables» habían consumido mucho mejor que sus vecinos polacos, checos, rumanos y hasta rusos. Días inmediatamente después de la caída del muro, el gobierno de Helmut Kohl aprueba con generosidad dar a cada ciudadano del Este cien marcos, que llamaron eufemísticamente *Begrüssungsgeld* (*dinero de saludo*), para que lo gastaran en los comercios de Berlín-oeste. Hasta los estafadores de cajitas o trileros, juego que consiste en hacer aparecer y desaparecer una bolita entre tres recipientes que mueven rápidamente sobre el piso, se ganaron la lotería de hacer dinero con estos ingenuos del Este que creyeron que los recibirían con los brazos abiertos, sin más.

A Helmut Kohl que, justo antes de que cayera el muro, nadie en Alemania apostaba un pepino por él, la caída del muro le cayó como un regalo de Dios. Ganó aplastantemente las elecciones con los votos del Este en 1990. Fue como si el simplote de Erich Honecker las hubiese ganado, pues se sabe que siempre les ganaba con un 98,9% de diferencia frente a una oposición inexistente, sólo que en el marco de la democracia alemana que había adoptado a sus hermanos del Este con un sentimiento de amor y rechazo, prepotencia y paternalismo.

Berlín cambia rápidamente de rostro. Nuevamente se convierte en capital de Alemania. Renace el sueño de tener finalmente una gran ciudad. Pero es necesario modernizarla, hacerla atractiva a los inversionistas, pues no se puede seguir subsidiándola, ya que Alemania se ha gastado una fortuna financiando la factura de la unificación, cofinanciando la guerra del Golfo contra Sadam, cumpliendo sus responsabilidades con la Comunidad Económica Europea que provoca, por ejemplo, que el actual canciller alemán socialdemócrata, que gusta de tener un ligero barniz neoliberal anglosajón, levante su queja en este organismo que, en los últimos años, se ha caracterizado por tener escandalosos casos de corrupción. ¡Y con el dinero alemán, según él, no se juega!

Esta modernización de la ciudad ha significado contratar a los arquitectos más renombrados del planeta, como Renzo Piano, Richard Rogers, Arata Izozaki, Daniel Libenskind, entre otros, para que diseñen edificios que sean dignos de la presencia de consorcios como Sony y Daimler Benz. Todo el centro de Berlín, que comprende Postdamer Platz y Friedrichstrasse, se ha convertido en el lugar donde se han instalado los bien acomodados políticos que, difícilmente, habían renunciado a la placentera residencia provincial de Bonn. Y, además, han cambiado justificadamente el nombre al Reichstag por el de Bundestag, para seguir en la tradición de Adenauer, Brandt, Schmidt, Kohl, porque, en efecto, en los cincuenta años de República Federal, los alemanes han logrado consolidar por primera vez en su historia un sistema democrático exitoso con prosperidad económica. Finalmente, para simbolizar la trasparencia de la democracia alemana, han instalado sobre el Bundestag, una cúpula de cristal como un sombrerito.

Entrevista con Paule Constant

Milagros Sánchez Arnosi

No sólo Michel Tounier, Le Clézio y Pascal Quignard recomendaron la publicación de la primera novela de Paule Constant, *Ourégano* (1980), sino que la carrera literaria de esta escritora, nacida en Gan (Francia), está avalada por prestigiosos y múltiples premios: Valery Larbaud, François Mauriac, Lutèce, Sud Jean-Baumel, Grand Prix du Roman de l'Académie Française, Gabrielle d'Estrées y Grand Prix de l'Essai de l'Académie Française.

Muchos opinan que la concesión del premio Goncourt, uno de los más prestigiosos del mundo literario francés, a *Confidencia por confidencia* (Tusquets, 1998), debería haberlo ganado anterioremente por *La hija del Supremo* (Círculo de Lectores, 1998) o *White Spirit* (Debate, 1991). Autora de otras seis novelas y de un ensayo, es también especialista en literatura francesa del siglo XVII.

– *Ha dedicado ocho años a escribir* Confidencia por confidencia, *un libro que iba a denominarse* La mort au rat. *Este título le fue insinuado por una de las participantes en un coloquio celebrado en la universidad de Kansas. ¿Cómo fue la gestación de esta novela?*

– Hace diez años me encontraba en la universidad de Kansas como profesora invitada en casa de una amiga negra y americana. Una mañana decidió matar al ratón que agonizaba en la caja donde lo cuidaba su hija. Lo hizo muy limpiamente, como si fuera una mosca, porque quería ahorrar a su niña el final de su mascota preferida. Me pregunté cómo era la mujer que había sido capaz de realizar un gesto así y cómo eran las amigas que soportaron este espectáculo distanciándose de él con juegos de palabras.

– *Parece un título engañoso ya que estas mujeres más que intercambiar confidencias lo que hacen es un ajuste de cuentas. ¿Ha sido premeditado?*

– No lo es. *Confidencia por confidencia* implica, si no un arreglo de cuentas, al menos un enfrentamiento. La traducción alemana escogió la expresión más parecida al título francés y la novela apareció con el de *Confidencia contra confidencia.* Es un libro en el que hay muchas confidencias: todo lo que dice Marta a Gloria y todo lo que cuenta Lola a Marta lo son. Cierto es que la confidencia suprema sólo la conoce el lector que está en medio de la corriente de ese río de confidencias y secretos. Arreglo de cuentas no hay más que el de Gloria con Babette y es muy moderado.

– *En esta novela hay muchas referencias a la creación literaria. Usted ha dicho que escribir es destructivo y embrutecedor. Incluso Marta sostiene que la escritura la ha dejado «cansada, averiada, herida, hecha un Cristo, deteriorada». ¿Podría explicar esta idea?*

– El acto de escribir es, a veces, destructivo, pero nunca embrutecedor. Depende de los libros. En ocasiones he escrito de forma muy alegre, «inteligente», muy inspirada, en el sentido de que comprendía todo lo que estaba escribiendo, como por ejemplo en *White Spirit* y *Le grand Ghâpal.* En cambio fue muy doloroso escribir *La hija del Supremo* debido a que el punto de vista del narrador era el de alguien «que acompaña» a una protagonista que vive una pesadilla, un descenso a los infiernos. He puesto mucho de mí en el personaje de Marta Témor, pero no habría podido crear este personaje si hubiera sido sobre todo yo o únicamente yo. Pensé en escritoras como Katherine Mansfield, Carson McCullers y Flannery O'Connor, que tienen en común el dejar que la escritura las devore hasta el punto de sentir transtornos psicosomáticos y mutilaciones en el cuerpo a medida que siguen adelante con su experiencia literaria. ¡Escribir es morir! Personalmente he creado a Marta Témor como lo hubiera hecho la Mansfield: de forma muy impresionista, muy lírica y muy sensible. Marta no es la autora de *Confidencia por confidencia,* pero su punto de vista influye en la manera de construir el relato.

– *¿Para usted escribir es rehacer el mundo o recrearlo?*

– Más bien optaría por una creación. Si hay algo que dé sensación de poder es la escritura (me imagino que el hecho de no poder escribir provocaría el sentimiento contrario). Partir de la página en blanco es inventarlo todo a partir de uno mismo y esto es una experiencia fabulosa.

– *¿Analizar el sistema de escritura de uno mismo ayuda sólo a justificarlo intelectualmente?*

– Nunca justificaré mi experiencia estética que va mucho más allá del intelecto y es incomunicable. Me he limitado a llamar la atención acerca de la estructura de *Confidencia por confidencia* porque el tema «deslumbra» al lector y, a veces, pensaba que era un libro de sociología, lo cual no es cierto. Es un libro de literatura que, por distintos motivos, se centra en el tema de las mujeres.

– *Hay un claro componente autobiográfico en sus novelas ¿En qué medida escribir le ayuda a soportar, a asumir, a entender y a clarificar el pasado? Me gustaría que hablara de la relación con su padre y de su novela* La hija del Supremo.

– Mucho más de lo que usted pueda imaginar. Al escribir *La hija del Supremo*, escribí la falsa autobiografía de una escritora que habría podido ser la autora de *Ourégano*. Estas dos novelas son un espejo mutuo. Mi padre me hizo amar los libros y es indudable que yo escribí porque él fue un escritor frustrado. He usado el apellido paterno (aunque no lo sentía como propio) y por lo tanto es como si lo hubiera robado. Le obligué a que leyera mis libros. Es decir: a reconocerme. Murió dos meses después de que me dieran el Goncourt, con el rostro deformado como el del Supremo, pero está claro que cuando él vivía en Cayena (era joven, tenía 26 años) no era El Supremo.

– *¿Cómo puede un escritor convertir en propio lo desconocido?*

– A través de un hecho, de un detalle, de una persona. Supongo que de la misma manera que un ectoplasma se mueve en su medio, lo invade, lo sustituye y lo sumerge.

– *No es común que las escritoras descubran determinadas parcelas de las mujeres. En* Confidencia por confidencia *éstas son competitivas, envidiosas, vengativas, incluso mezquinas ¿Es esto lo que ha sentado tan mal a las feministas? ¿Por qué los hombres de esta novela han quedado reducidos a nombres genéricos como El Aviador, El Fotógrafo, El Doctor, etc.?*

– Ya no es excepcional que las mujeres triunfen. La ambigüedad consiste en que los hombres les siguen resultando indispensables para marcar su territorio social y esa es la razón por la cual los hombres aparecen en la novela por sus funciones. Gracias al Aviador, Babette tiene una casa estu-

penda que ha ido construyendo durante veinte años y disfruta de un estatus social más elevado que el de Gloria, la mujer de un técnico de vídeo. Marta es la ex-esposa de un diplomático y a Lola la formó un cineasta francés, El Francés. Siguen teniendo por «referencia» a sus hombres como también los tuvieron sus madres. No les puse nombre porque no son protagonistas y como es una historia a puerta cerrada, no quería meter elementos ajenos a ella.

La literatura más usual «heroíza» a las mujeres presentándolas como víctimas ejemplares de la sociedad por culpa de los hombres o, al contrario, como triunfadoras de todos los obstáculos que se encuentran por el camino, «timoneles de tempestades» (titular del periódico de esta mañana al referirse a una navegadora). Yo muestro a las mujeres tal y como ellas son. Como sucede con los hombres desde que acabó la época de las novelas de caballerías. Don Quijote es ya un antihéroe que se opone al mito caballeresco.

Todo el mundo conoce a mujeres envidiosas, competitivas e, incluso, mezquinas. Es algo que puede encontrarse, también, en los hombres. Estos pecados veniales son compatibles con la compasión, la ternura y la generosidad. No se ha publicado, que yo sepa, una crítica hecha por feministas. Todo el jaleo lo provocó un crítico que afirmó que éstas estaban muy enfadadas. A partir de ahí la bola de nieve fue creciendo.

– *Tengo presente a Simone de Beauvoir, ¿qué es para usted* El segundo sexo?

– Libro capital, pero Beauvoir lo escribió menos para comprender y analizar a las mujeres que para entenderse a sí misma como mujer. Es una parte evidente de su autobiografía.

– *¿Cree que en el mundo de las mujeres las tareas domésticas prevalecen sobre cualquier otra?*

– No sé. En cuanto a mí, me agradan y no me resultan enojosas. No las he considerado como una obligación sino como un placer, como una capacidad más, como algo más que sé hacer.

– *¿Ser escritora en Francia concita envidias o es sólo una frase de* Confidencia por confidencia?

– Creo que es muy fácil ser una mujer que escribe dentro de una popularidad limitada pero que le den a una mujer el premio Goncourt (lo han



Paule Constant (foto Jacques Sassier)
Gentileza: Editorial Gallimard

conseguido sólo nueve mujeres frente a noventa y cinco hombres), es vulnerar las normas y provoca cierto escándalo social.

– Hay elementos en Confidencia por confidencia *que aparecen en novelas anteriores. Da la impresión de que es tal la interdependencia que alguien que lea esta última y desconozca su anterior producción novelística no podrá obtener una comprensión total del libro.*

– En mis novelas hay una estructura de espejo con reapariciones de lugares y personajes. Esto supone alterar la primera impresión que causa el libro y lo va haciendo más dilatado. Es como alterar la autobiografía e irla inventando. Me parece que ningún lector puede tener una comprensión total de ningún libro, una comprensión global. ¿Acaso un lector del XX puede leer un libro del XIX o del XVIII con la misma perspectiva con la que fue escrito? Nunca. En el fondo mi sistema es más sencillo en la medida en que da al lector la ilusión de comprender y de saber, porque habrá situado mis libros en perspectiva. Es un incentivo que doy a mis lectores fieles. Los que sólo leen uno lo comprenden en su «presencia real», lo cual tampoco está mal.

– Para usted tiene mucha importancia la exactitud léxica ¿Qué opina de la actual asepsia lingüística?

– Veo sobre todo palabras usadas a contrapelo que «deslumbran» al lector, como si leer fuera ir de una palabra pantalla a otra palabra pantalla sin pasar por la sintaxis. He tenido la desgracia de escribir «feminismo» con lo cual mi libro es feminista en un 50% y antifeminista en otro 50%.

– África es un espacio omnipresente en sus novelas ¿Le gustaría escribir unas Memorias de África*?*

– Eso es lo que estoy haciendo desde que empecé *Ourégano, White Spirit* y *Balta.*

– Sus novelas han sido traducidas a veintiuna lenguas ¿Cómo debe ser la relación del escritor con su traductor?

– No hay relación *a priori.* Depende de la cultura, de la lengua y de los individuos. Es un encuentro que en vez de ser físico se produce dentro de un texto. De todas formas es preferible que al traductor le guste y ame aquello que traduce.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
ROMANCERO GITANO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS

La palabra-ligadura de Blanca Varela*

Postergación, llanto e incertidumbre son algunos de los síntomas que se detectan en el *Concierto animal,* reciente poemario de Blanca Varela (Lima, 1926), poeta que tras sus inicios bajo el influjo surrealista se encamina hacia una concepción trágica del ser, manteniendo el desgarramiento de una voz poética que parece ahora habituarse al abismo, malviviendo en el doblez, reconociéndose estigmatizada por el mal, la indecisión o la ceguera modernas, sobreviviente de la mayor pérdida –la de lo sagrado, y abocada a la decadencia, a una abyecta precipitación en el seno de la barbarie. El hombre que canta la poeta se debate entre el placer y el dolor, vacila entre la dicha y el abatimiento, pues en sí se «conciertan» el instinto y la mendicidad más precarios junto a la más aplastante y lúcida racionalidad. Para Blanca Varela, la existencia traduce el padecimiento del *Dasein* hegeliano, alejada como se halla de la pura luminosidad y de la obscuridad absoluta, adocenada en el territorio de lo esencialmente humano, esto es, inserta en la *luz enturbiada [getrübtes Licht]* de su *concreto* vivir. Dice así de aquél «que se revuelca en barro»:

{...}
engastado en la mugre
diamante singular astro en penumbra
encuentra y pierde a dios
en su pelambre
connubio de atragantada melodía
y agonía gozosa
se necesita el don
para entrar en la charca

Malquisto por los dioses y sin el amparo de Atenea, el hombre adopta un consuetudinario estar «sin remisión», se somete al caos, y sólo así soporta su condición fatal. La poesía de Blanca Varela se adentra hasta los exánimes rescoldos de la personalidad alienada, se reconcilia con su ser-culpable, acepta sin rubor la carga que se le ha encomendado –su «tacho de basura», siempre deudora, frágil y necesitada, pero, a la vez, orgullosa y firme en su declinar. No por ello, sin embargo, deja de ceder a la nostalgia, preguntándose perentoriamente –como lo hiciera Manrique– por el acontecer de las glorias pasadas, alentada por el renovado disfrute de aquellas tierras en otro tiempo sagradas, acaso en el regreso al *arae* de las culturas primitivas, acaso allí, en el áulico esplendor de una Cartago cirlotiana definitivamente en ruinas, un hogar del que nos hemos voluntariamente despa-

* *Blanca Varela:* Concierto animal, *Pre-Textos, Valencia, 1999.*

triado, «magro aceite», «tierra de sal» en el poema, pues jamás se pudo concebir viaje alguno de más trágico fin.

Una y otra vez se asoma al poema de Blanca Varela la araña, identificándose la poeta con el nervudo perfil de esta insaciable tejedora y su paulatino hilvanar, con ese sutil e «inofensivo» entramado en el límite del espacio físico, sobre el que pasearse y retar al más afamado equilibrista. Como aquélla se mantiene también la poeta, funambulesca y solitaria, a la espera de atrapar en su tejido «la vieja palabra jamás escrita». Una palabra «vampírica» la de esta limeña, que engulle para sí todas las experiencias vitales que habrán de ser luego alimento espiritual de su letra; una concepción de la escritura que comparte con Eugenio Trías, una auténtica «copulación *in extremis*».

incorpóreo paseo del sol a lo umbrío
agua música en la sombra viviente
atravieso la afilada vagina
que me guía de la ceguera a la luz

bajo la alta cúpula sonora
en este colosal simulacro de nido
toco el vientre marino con mi vientre
registro minuciosamente mi cuerpo
hurgo mis sentimientos
estoy viva

En *Concierto animal* entramos en comunicación vital con la entrega amorosa más solícita y desinhibida –la del mar y el viento hechos ola en su íntimo abrazo, recibimos el único y verdadero aprendizaje de todo hombre –el de «lo pequeño» pascaliano, nos angustiamos ante la disolución que nos espera tras la «innominada nada», contemplamos la vida como violenta irrupción, éxtasis visceral o «crepitar de lamentos» que nace a oscuras y *no sabiendo* se oculta... y en todos y cada uno de sus versos una misma palabra impregnándose de sangre hasta los tuétanos, acompasándose al laborioso obrar de las Parcas, sobreviviéndose en el acaecer inmutable de las edades, allí donde la vorágine exultante de la vida se transmuta en obra.

En efecto, Blanca Varela «concierta» su poesía, su engarzar de ritmos y palabras, con el hombre, con la queja y el hambre de este pequeño mendigo, este animal de fondo proscrito en el terreno de las sombras, atrapado en su propia miseria y podredumbre. *Concierto animal* columbra, traza desde el verso –cual arácnido en su filamentosa red– el misterio de la «trama única», ese designio superior que organiza la urdimbre de cosas y seres, todas las repeticiones que materializan, al cabo, lo divino y eterno en «interminable coda», en ligadura musical que religa en su seno la melodía de todo lo vivido y por vivirse. Más allá de intervalos o límites inciertos quede, pues, este espacio y tiempo *sine die,* esta experiencia de lo inmensamente abierto en la voz de Blanca Varela.

Marianela Navarro Santos

Volviendo a Goncharov

Iván Goncharov (1812-1891) se había convertido en una rareza bibliográfica para los lectores de español. De ahí la oportunidad de estas nuevas ediciones*, ya que al menos veinte años nos separan de las más recientes en nuestra lengua: su inclusión en una antología de *Grandes escritores rusos* traducida por Nina Magalov con prólogo de Pablo Schostakovsky, editada por Exito en Barcelona (1962) y por Cumbres en México (1979). Por otros títulos había que ir más atrás, a las librerías de lance: *El declive* (Miracle, Barcelona, 1942), *Una historia vulgar* (Ameller, Barcelona, 1943), *Inquietud e indecisión* (Diana, Madrid, 1954), *Los días mejores* (Ahr, Barcelona, 1967). En tanto, su novela más canonizada, *Oblómov*, resultaba más accesible en su versión cinematográfica (Nikita Mijalkov, 1980) que en forma de libro, a pesar de que había merecido no menos de tres traducciones distintas: la de Tatiana Enco de Valero (Calpe, Madrid, 1924/5, dos volúmenes), la de Tadeo Sirinov y Cosme Vidal (Tartessos, Barcelona, 1943) y la de Ramón Sangenes (Fama, Barcelona, 1954). Hay para saciar cualquier comparatismo, como se ve.

Sin duda, la actual política editorial de liquidar fondos atenta contra el hallazgo de clásicos en nuestras librerías. El caso de *Oblómov*, una de las novelas sintomáticas del siglo XIX (tan abundante en ellas, por parte) es expresivo. Pero, ¿dónde encontrar versiones de *El verde Enrique* de Gottfried Keller, *Verano tardío* de Adalbert Stifter o *Debe y haber* de Gustav Freytag?

Oblómov es, en clave de ironía romántica y apariencia realista, la crítica del héroe negativo del romanticismo, así como se puede admitir que el *Quijote* es la parodia barroca de la novela educativa caballeresca cortesana de la temprana modernidad. En efecto, Goncharov se produce de modo cervantino, con su juego de dobles-opuestos a la manera de la pareja Quijote-Sancho. Se lo puede percibir como la mitad inerte de su amigo Schtolz, un muchacho de familia alemana que tiene padre y carece de madre, al revés que Oblómov, con lo que se integran desde su génesis. Schtolz, quizás alegoría de la codiciada y activa Europa Occidental, representa la vida mundana, histórica, tanto que acaba por casarse con Olga (a

* *Iván A. Goncharov*: Oblómov, *traducción de Lydia Kúper de Velasco, Alba, Barcelona, 1999, 644 pp. y* Ninfodora Ivánovna, *traducción de José Manuel López y Manuel Vega Mateos, Amaranto, Madrid, 1999, 93 pp.*

quien conoce, no casualmente, en París) la joven que fue la amada de su amigo. Éste se casará con su sirvienta y, tras su muerte, Schtolz hará de padre de su hijo Andrei, que lleva el nombre del propio Schtolz. Tal entretejido de identidades no puede ser más articulado y constituye esa suerte de superidentidad que la novela dibuja en el imaginario del papel, ordenando lo que la vida propone como intermitencias del corazón y la memoria.

El amor de Olga y Oblómov, lo mejor del libro en cuanto a minucia psicológica, es, por su parte, una crítica irónica del amor cortés, tan preciado por los románticos. La distancia que guardan los enamorados, su rechazo del matrimonio, la conservación ideal de una pasión no consumada, se despliegan en un juego sádico de renuncias y compulsiones a la renuncia, con lo que el amor idealizado se convierte en un maltrato amoroso, cruel y despiadado como el amor mismo.

Niño eterno, pasivo, abúlico, desnortado, víctima de lo que se llama en la novela «oblomovismo», el antihéroe de Goncharov es la versión caricatural y burguesa del alma bella, del personaje inmóvil que se enclaustra para no mancharse con los avatares de la historia y esquivar sus incertidumbres y ambigüedades, con lo que consigue una identidad vacía, en constante interrogación. Los románticos exaltaron a Hamlet, justamente, porque es el paladín de la duda, de la indecisión perpetua entre el ser de la historia, la lucidez y la vigilia, y el no ser del sueño, anticipo de la muerte, contemplación y claustro.

Oblómov se enclaustra, controlado y atendido por Zajar, el doméstico de toda la vida, mientras sus propiedades decaen, sus siervos lo desfalcan y el utillaje doméstico se pringa y deteriora. Los amigos lo sablean y él vive parasitando sus vidas, las vidas que le cuentan en el polvoriento salón de su casa.

Oblómov cofunda la estirpe de los inservibles románticos, los *Taugenichts*, como lo bautiza Eichendorff en su emblemático relato. Son las versiones degradadas del alma bella goetheana que aparece en *Wilhelm Meister* y cuyo retrato en tintes trágicos fue Werther, el que se suicida para evitar la densidad alienante del mundo, o sea de los otros. Luego volverán en los héroes residuales y anómicos de Thomas Mann (Tonio Kröger, el payaso) y de Beckett, con sus ínfimas epopeyas de consunción y desaparición.

Oblómov, paladín de la anomia, se debate entre la inmanencia de la amada y la trascendencia del amigo, sin llegar a ningún lugar. Ignora qué lugar le corresponde y logra no ser nadie, con lo que se dispone, de manera esperpéntica, a la muerte. De algún modo, la suya es una moral nihilista —tan rusa, si se quiere— que ve el transcurrir del tiempo desde el absoluto de su

extinción. Vive como si hubiera vivido, en una preparación estoica a la muerte. «Tenía la dolorosa sensación de que estaba encerrado en él, como en una tumba, un principio noble, luminoso, que tal vez ya estuviera muerto ahora o que yacía, como el oro, en las entrañas de la tierra, esperando, hacía tiempo, convertirse en moneda al uso... Ese tesoro estaba profunda y pesadamente cubierto por desechos y basuras».

La descendencia de Oblómov, según se ve, es rica, y caben en ella más ilustres ejemplos: el nihilismo activo de los terroristas de Dostoievski y Conrad, la condena a la extrañeza pasiva de Gregor Samsa, sin ir más lejos. Y no es poca cosa. Hasta la elegante perplejidad de tantos personajes de Henry James ante la laberíntica espesura del mundo real, tiene que ver con él.

Era indispensable que esta obra crucial volviera a nuestras librerías. En cuanto a la traducción, un lector silvestre como el suscrito la ha podido gozar por su fluidez novelesca y lo estricto de su registro idiomático. Lo demás es tarea de filólogos.

Por su parte, *Ninfodora Ivánovna*, relato inicial que anduvo perdido en alguna revista para señoras, fue rescatado en 1993 por Olga Marfina, de modo que resulta una novedad para nosotros. Es una historia de intriga, solución melodramática y rebaba irónica, donde una cruel suplantación de identidades y un sutil erotismo, oblicuo y pudoroso, balancea lo truculento de la historia.

Goncharov tiene ese apacible don ruso de hacer saltar la liebre de lo siniestro en la tediosa serenidad de lo cotidiano. Esa liebre que devora la nariz de Gogol y lleva a Rodión Raskolnikov a matar a una usurera para devenir el superhombre del tiempo nuevo. Nos lega una patética lección de heroísmo: la vida es misteriosa y finalmente inútil pero, si somos capaces de narrarla, la salvaremos de sus íntimas miserias, transformándola en una aventura.

Blas Matamoro

América en los libros

Buzón de tiempo, *Mario Benedetti, Alfaguara, Madrid, 1999, 210 pp.*

Ni la burbuja de Cortázar, ni los juegos con el tiempo y el infinito de Borges, ni la intensidad de Monterroso, ni el barroquismo lingüístico de Carpentier; nada de artificios que exijan o compliquen al lector parece ser el propósito de Mario Benedetti en su *Buzón de tiempo* y para lograrlo confiere a sus relatos el tono relajado de misivas simples y jocosas que narran episodios conmovedores de la vida: futbolistas expulsados de su selección por cantar el tango *Cambalache* en lugar del himno nacional, espíritus de desaparecidos de la dictadura que emergen ante sus torturadores para recordarles su culpa, fantasmas obstinados que se atreven a dejar mensajes en el contestador telefónico para fastidiar a sus verdugos, niños adoptados que, un buen día, cuestionan a sus padres sobre su origen, un sordomudo que recobra el habla el día que se entera de que su mujer se encuentra embarazada, un hombre que pregunta a su médico si los condones que compra en la farmacia de la esquina podrán servirle para las mujeres que se le aparecen en sueños, etc.; son algunos de los cuadros de costumbres, anécdotas y humoradas que conforman el entramado de estos relatos en los que la tensión desemboca en la frase conmovedora o en el chiste evidente e impide que el cuento pueda sobrepasar el breve ámbito de su espacio y alcanzar esa apertura de lo pequeño a lo grande, de lo anodino a lo trascendente que el buen lector busca y exige de este género.

En el *Buzón de tiempo* caben muchas cartas, objetos, postales y fotografías con los que el autor quiere dar testimonio de su tiempo. La aparición, por tanto, de estos elementos en los relatos de Benedetti no es fortuita y tiene por objeto apoyar una denuncia o llamar nuestra atención sobre determinada situación que ha conmovido al autor: un exilado mira una vieja fotografía que ha encontrado en un álbum y comprueba que todos esos amigos que la cámara captó tan sólo hace unos años se encuentran desaparecidos, sepultados bajo tierra o sumergidos en el fondo del océano, una mujer encuentra un reloj y comprueba que las manecillas se hallan detenidas en la hora en que balearon a su amante, un joven mira la televisión y la imagen de una legión de famélicos niños africanos que lo señalan con el dedo hace afluir las lágrimas a sus ojos, etc.

Pero en la literatura no bastan las buenas intenciones ni el deseo de denuncia pues se trata de un arte que no actúa en el mismo nivel de realidad que el periodismo y en el que lo sesgado resulta, a menudo, más revelador que lo evidente. Es probable que Mario Benedetti sienta intensamente el sufrimiento de su siglo pues así ha venido manifestándolo durante las últimas cinco décadas; pero la llana simpleza de su prosa, que pretende señalar ese dolor, convierte su denuncia en una queja sensiblera y desvaída que impide que este drama pueda llegar hasta el lector con la intensidad y la hondura que amerita.

Los riesgos de la fácil demagogia, que proclama una literatura accesible para todos, no radican tanto en que el autor se convierta en una persona incómoda para los poderosos sino quizás en que su pluma vaya perdiendo, poco a poco, la fuerza y la capacidad de crear una literatura de mayor alcance.

Cola de lagartija, *Luisa Valenzuela, Planeta, México D.F., 1998, 259 pp.*

Ser un nuevo cronista de Indias, trabajando en función de la historia presente y pasada de su pueblo, es una de las tareas que Alejo Carpentier auguraba para el novelista latinoamericano en vísperas de un nuevo siglo. En su novela *Cola de lagartija,* Luisa Valenzuela asume esa tarea y, por medio de la ficción, encara el pasado tenebroso de su país sometiéndolo a un examen crítico implacable.

Basada en la figura de José López Rega, secretario privado del general Perón durante su última presidencia, *Cola de lagartija* es el relato novelado de la vida y la actuación política de este siniestro personaje, conocido como *el Brujo*, que organizó y dirigió el nefando grupo paramilitar de la Triple A (Asociación Argentina Anticomunista), cuyas sangrientas acciones llenaron de horror al país austral durante la década del 70.

Invisible y oscuro como el secreto mecanismo de un reloj, *el Brujo* es la biela que mueve los engranajes del poder: quita y pone a los generales de su puesto, fabrica manuales para los torturadores, organiza oscuras ceremonias con hongos y substancias alucinógenas para exacerbar los apetitos homicidas de sus subalternos y determina el número y el nombre de las víctimas que requiere para mantener su orgía de muerte.

Una vida apartada y feral en remotos esteros y profundas cavernas ha dotado al *Brujo* de poderes licantrópicos y del dominio de fuerzas oscuras que le permiten actuar sobre las conciencias y gobernar desde la sombra. A la muerte del generalísimo, *el Brujo* se apodera de su viuda y la convierte en una más de sus marionetas para seguir

ejecutando sus perversos designios y llevar hasta sus últimas consecuencias su campaña de exterminio.

El Brujo y sus enemigos se disputan el cadáver de la santa muerta, Evita Perón, pues saben que este cuerpo embalsamado, que el tiempo ha conservado intacto sin atreverse a mancillar, otorgará a quien lo posea el carisma necesario para alzarse sobre el pueblo. Al fin *el Brujo* logra apoderarse del dedo índice del cadáver y este talismán lo reafirma en sus sueños de destrucción y de muerte.

Desde su Reino de la Laguna Negra, *el Brujo* vigila los movimientos de sus enemigos. Camuflado en su isla flotante, recorre el río que sirve de frontera al país, lo observa todo con su periscopio, manda erigir una pirámide gigantesca como símbolo de su poder y sueña con sacrificar en ella a 20.000 víctimas como un terrible dios azteca. La megalomanía del *Brujo* no tiene límites y, creyendo que con sus crímenes puede igualar a la divinidad, inicia un peligroso experimento destinado a autofecundarse que termina por conducirlo a la destrucción y a la muerte.

Con una prosa delirante y un lenguaje truculento, que resultan apenas apropiados para nombrar una realidad atroz, Luisa Valenzuela aporta, por medio de esta densa metáfora que es una novela bien lograda, su testimonio de la Argentina de los años 70: un país aterrorizado en manos de un Estado intolerante y criminal que, a fuerza de desaparecer a sus hijos, terminó por escamotearse a sí mismo.

El amor es una droga dura, *Cristina Peri Rossi, Seix Barral, Barcelona, 1999, 255 pp.*

Construir una novela con base en un tema eterno, como la pasión suscitada por una joven hermosa en el corazón de un hombre mayor, comporta un grave riesgo literario pues de la forma de abordarlo y de la sensibilidad del autor depende que el tema se enriquezca o depaupere, se torne grave o se frivolice, renovando o perdiendo su sentido y su carga trascendente.

En *El amor es una droga dura* Cristina Peri Rossi asume este riesgo y, sintiendo que lo eterno necesita ser contemporáneo para hallarse vigente, sitúa las convulsiones de la pasión amorosa en el enajenante ámbito de la ciudad, donde hombres y mujeres desolados se ayuntan un instante sin juntarse, sin hallar en la carne y el deseo la esencia que libere su existencia del dolor, del enorme vacío de la vida.

El argumento de la novela es muy sencillo. Javier, fotógrafo estrella de una compañía publicitaria al que la vida frenética de la ciudad –el alcohol, el sexo y las drogas– ha obligado a recluirse en una clínica de reposo, decide, luego de su recu-

peración, llevar una vida morigerada en un suburbio tranquilo, en compañía de su mujer y de su perro. Pero su encuentro con Nora, una modelo adolescente de perturbadora belleza holiwoodesca, lo hace entrar en el viejo conflicto de gozar o reprimirse y, al optar por lo primero, termina por precipitarse en un vórtice de excesos que lo llevan a los límites de la aniquilación y de la muerte.

El deseo de hacer contemporáneas e inteligibles las obsesiones amorosas y explicar la conducta desenfrenada del amante, se halla latente en Peri Rossi al crear esta fábula y, para lograrlo, introduce la figura de Francisco, el psicólogo amigo de Javier quien, por medio de esa ciencia del pecado original que es el psicoanálisis, convierte la cámara del fotógrafo en un «falo permanentemente erecto con el que Javier intenta penetrar la realidad» y la conducta esquiva, temerosa y juguetona de Nora en un caso de patología histérica representativo de la dificultad que encuentran los jóvenes hoy en día para entregarse al amor.

De esta manera, la novela aborda una realidad de nuestro tiempo en dos planos paralelos que se complementan; por una parte, desea ser testimonio del vertiginoso ámbito de la ciudad, con su existencia fluctuante, bulliciosa y banal, y su mundo de compromisos y exigencias cotidianas donde «detenerse equivale a ser vencido»; y, por otra, intenta bucear en las profundidades del alma para explicar el origen de la belleza, las causas de la represión y los oscuros mecanismos del deseo. Pero las fórmulas empleadas para alcanzar tan altos objetivos: metalenguaje freudiano, formas dialectales madrileñas y, sobre todo, la evidente obviedad de la metáfora que equipara la ponzoña de Cupido al ardor y los estragos que las drogas originan en la mente del adicto, son como el mismo ámbito de las ciudades: efímero y fácilmente deleznable.

Hacer deliberadamente contemporáneo un tema eterno implica fijarlo a un tiempo y un espacio que puede ser muy fácilmente rebasado cayendo en la paradójica suerte de la obra que, a fuerza de desear atrapar su tiempo, termina siendo fácilmente devorada por él mismo.

Samuel Serrano Serrano

Cuentos escogidos, *Fernando Ampuero, editorial Alfaguara, Perú, 1998, 404 pp.*

La carrera literaria del peruano Fernando Ampuero se inicia con el libro de relatos *Paren el mundo que acá me bajo,* pero su reconocimiento se producirá en los 80. Lo que mejor define a este escritor es su independencia artística. Siempre ha

escrito al margen de modas y tendencias, incluso, en momentos en que era difícil sustraerse a ello, concretamente cuando comenzaba a publicar a principios de los 70. Años en los que Vargas Llosa, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro, no sólo determinaban el panorama de la literatura peruana, sino que además señalaban los principios que determinaban qué debía ser un relato. Muchos fueron los imitadores de los tres escritores señalados anteriormente pero, también, hubo otros que renunciaron al remedo y encontraron un modo personalísimo de contar. Fernando Ampuero fue uno de ellos.

El acierto de esta antología estriba en la selección de cuentos ya que al abarcar los años 70, 80 y 90 podemos estudiar la evolución del autor de *Caramelo verde* (1992) y dividirla en dos etapas: una primera experimental y vanguardista, y una segunda más nítida y directa.

La visión del mundo ofrecida en estos *Cuentos escogidos* es absolutamente pesimista. La civilización moderna hace pensar a Ampuero en un mundo semejante a «una inmensa clínica de reposo», en la fragilidad de lo humano, en un mundo «que agoniza en su propio detritus». Dos son los temas recurrentes: el absurdo de la existencia impulsa a la necesidad de evasión y el amor sentido como imposible permanencia. Ampuero hace del absurdo una condición de la época y circunstancias vitales en las que vive. El espacio es determinado y concreto: Lima. El marco social estará siempre muy abstraído en favor del individuo. Ampuero reconcentra su interés en el intimismo. Por eso entenderemos que a pesar de que escribió sus primeros cuentos bajo el dictador Velasco no hay referencias a la dictadura.

Todas las citas literarias (César Vallejo, Kerouac, Proust, Hesse, Camus...), musicales (Parker, Baker, María Callas...), pictóricas (Giotto, Modigliani...), y cinematográficas hay que entenderlas dentro de la concepción que tiene Ampuero de la creación artística como una manera de escapar del absurdo. Gracias a la belleza, al arte y a la creatividad el hombre se redime y escapa al sin sentido de la vida. Así un personaje sostiene: «lo que realmente importaba era la vitalidad creadora». La ironía, el sarcasmo y la técnica del *suspense* potencian la sensación de incertidumbre, de inseguridad y de caos.

La labor periodística de Ampuero se nota en estos cuentos: una escritura simplificada, nítida, transparente, inmediata, rápidamente captada por el lector. Una prosa diáfana e informativa que ilumina contenidos oscuros, sentidos ocultos y revela lo enigmático al combinar inteligentemente la certidumbre e incertidumbre, lo lógico e irracional, lo ágil y dificultoso, lo inquietante y anecdótico, notas que hacen de Ampuero un escritor único.

Milagros Sánchez Arnosi

Los libros en Europa

Bibliografía y antología de las vanguardias literarias en España, *Harald Wentzlaff-Eggebert, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 1999, 665 pp.*

La presente *Bibliografía de la Vanguardias Literarias en España* es sólo un segmento parcial de un amplio proyecto de edición que dirigen Merlin H. Foster (Bringham Young University, EEUU), K. David Jackson (Yale University, EEUU) y el propio profesor Wentzlaff-Eggebert, y que consta de nueve volúmenes que estudian el conjunto del mundo ibérico. Además del presente tomo ya han salido al mercado el dedicado a Brasil y el que trata de Bolivia, Ecuador y Perú.

En un futuro inmediato aparecerán los seis restantes que se distribuirán así: tres para Cataluña, Portugal, Chile; otro más ya en curso de publicación por Dieter Reichardt sobre Argentina, Paraguay y Chile, un quinto para México junto con la América Central, que actualmente realiza Merlin H. Foster, y por último el que incluirá Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana y Venezuela.

La panoplia de índices que se nos brinda es muy amplia y está ordenada conforme a las edades de la vanguardia: ultraísmo, creacionismo y otros ismos; surrealismo y postismo. El primer bloque lo constituyen los estudios de conjunto relativos a la generalidad del fenómeno, poesía, narrativa y teatro. Luego siguen dos capítulos dedicados a los manifiestos, en secuencia cronológica, y a las revistas, que se estudian como entidad independiente y se ordenan alfabéticamente; y por fin viene el más extenso, que es el de autores, a su vez cuidadosamente estructurado en torno a dos epígrafes complementarios. El de textos, dividido en obras sueltas y obras escogidas o completas, y el de crítica, donde se distinguen tres categorías: bibliografías, libros y artículos.

Cuando se trata de autores conocidos, como Cernuda, García Lorca, Alberti o Max Aub, la primera impresión que recibe el lector es que quizá se insiste demasiado en lo ya conocido, pero una lectura más atenta nos presenta a Rosa Chacel, Bacarisse, Larrea, Díez Canedo, Isaac del Vando Villar, etc., y cuando se llega a Juan Ismael, Enrique Osorio y a Francisco Valdés se da uno cuenta de que las casi 3.500 fichas bibliográficas son resultado de una selección y una investigación de calidad.

La sección denominada *antología crítica* recoge las aportaciones de filólogos e historiadores con posiciones tan diversas y especializadas como las de Agustín Sánchez Vidal, César Nicolás, Dámaso Alonso, Juan Manuel Díaz de Guereñu, Anthony L. Geist, Francisco Javier Díez de Revenga, Lucie Personneaux, Ángel Pariente, José Manuel del Pino, Ricardo de la Fuente, Carlos Jerez-Farrán, Ángeles Villalba García, Eugenio Carmona, Cyril Brian Morris, Antonio Jiménez Millán y Rafael de Cózar.

A la vista de tanto empeño clasificatorio y erudito se podría pensar que nos encontramos ante una mera disección anatómica del cadáver del vanguardismo, pero en realidad no es así. La lectura de la introducción nos coloca en una orientación muy distinta. La batería de interrogantes a los lectores que nos dispara Wentzlaff-Eggebert en las páginas preliminares, su manifiesto en diez puntos, impresos ambos en tipografía netamente vanguardista, las señas de identidad del libro y los cinco prefacios –no cunda el pánico, que son muy breves y concisos– demuestran que en los mejores historiadores aún bulle inquieto el espíritu que transformó la sensibilidad estética del mundo entre 1910 y 1945.

Luis Estepa

Escritos de arte, *J.W.Goethe, traducción, edición y notas de Miguel Salmerón, Madrid, Síntesis, 1999, 334 pp.*

Goethe (1749-1832) es uno de los autores claves para la comprensión de la Ilustración y del romanticismo. Cubre, por tanto, una importante laguna para el lector de habla española la aproximación a su estética y teoría del arte que permite la amplia antología que presentamos. La organización del volumen respeta las tres épocas que suelen distinguirse en su producción: la próxima al *Sturm und Drang*, la posterior al viaje a Italia o clásica, y el periodo tardío correspondiente a la vejez.

En su juventud Goethe aspira a superar los conocimientos normativos propios del buen gusto mediante una apelación a la autenticidad, lo cual requiere admitir que las formas de alcanzar la totalidad de la obra de arte pueden ser muy diversas. Comienza a revelarse posible la apelación a la obra de arte eterna con la exigencia de visitar las obras en sucesivas ocasiones para intentar captar la emanación de significado que en ellas se contiene.

A partir del periodo clásico los escritos estéticos de Goethe se caracterizan por su voluntad de claridad conceptual. Quizás el tema central sea la relación entre arte y naturaleza. Un abismo, a su juicio en la medida en que la naturaleza ofrece la materia prima que el artis-

ta puede elaborar de distintos modos. Cada una de estas aproximaciones supone ambiciones distintas que limitan el talante y el tipo de seres a los que el artista podrá acceder. Puede, en primer lugar, ceñirse a imitar con veracidad la naturaleza. En un segundo paso, el artista que practica la *maniera* alcanza su propio lenguaje y para conseguir el todo de su obra habrá de sacrificar ciertas apariencias superficiales. Por último, sólo el artista capaz de profundizar en la esencia de las cosas será capaz de imitar formas características. Es decir sólo él captará de qué forma proceden los entes naturales permitiendo que de sus partes brote la totalidad. En este último caso, el proceder artístico es concebido en un doble momento. Requiere, primero, penetrar tanto en la propia alma como en la naturaleza. Permite, a continuación, competir con la naturaleza intentando producir algo al tiempo natural y sobrenatural, espiritual y orgánico.

Estas concepciones posibilitan que en Goethe aparezcan criterios para formular juicios artísticos. No cabe hablar, por ejemplo, de arte sin idealidad. Intelectualidad y sensibilidad han de complementarse. Las artes plásticas deben, además, privilegiar la visión mientras que alentar los transportes imaginativos –como en las alegorías de Füssli– resulta de una lamentable confusión con los medios de la poesía. Como resultado de planteamientos de este tipo no cabe sorprenderse cuando Goethe ofrece al artista la sabiduría del intelectual para que ésta sea puesta en práctica. Un planteamiento, pues, sugerente para el problema de la crítica.

Rafael García Alonso

El mundo de Parménides. Ensayos sobre la Ilustración presocrática, *Karl Popper, compilación de Arne Petersen y Jorgen Mejer, traducción de Carlos Solís, Paidós, Barcelona, 1999, 429 pp.*

El interés de Popper por el mundo presocrático se acredita en esta miscelánea, que reúne trabajos de sus últimos cuarenta años y, en parte, excede el tema propuesto (por ejemplo: Platón y la geometría, la noción del yo en Homero).

Popper tiene sus favoritos, que son Jenófanes y Parménides. El primero es el fundador de la epistemología; el segundo, el primer teórico, el creador de una teoría deductiva y una metodología. Sus ecos resuenan en Kepler, en Boltzmann, en Maxwell. Más que los primeros filósofos de la historia, los primeros críticos de la mitología (Tales de Mileto y Anaximandro), le importan aquéllos, con su beneficio de inventario: porque plantean el problema de la verdad en términos de dialéctica y escepticismo, y sirven a Popper

para sustentar sus propios planteamientos y contestar, con diferencia de siglos, a Aristóteles.

En efecto, el Peripatético cree que conoce, que él mismo sabe, en tanto los presocráticos (Protágoras, ante todo) cedían la verdad a los dioses y dejaban al hombre la mera *doxa*, que es verosímil y conjetural, hipotética y, en términos popperianos, falsable. Si conociéramos la verdad no podríamos decirla, ni nos daríamos cuenta de estar en su posesión.

Todo saber, para evitar una caída en la infinita fundamentación, parte de una convención de certidumbre y de ahí en más se construye como una serie de certezas convencionales que rinden examen ante la razón. No otra cosa es el saber para Popper y al pedir corroboraciones a los presocráticos, de alguna manera, está diciéndonos que ese es el saber de Occidente: laico, crítico, provisorio e histórico.

La diversidad de conocimientos de sir Karl, la inteligencia para reunirlos y hacerlos dialogar, la amenidad de la exposición hacen, según es de esperar, el resto.

Cincel, martillo y piedra. Historia de la ciencia en España (siglos XIX y XX), *José Manuel Sánchez Ron, Taurus, Madrid, 1999, 468 pp.*

Tres líneas de constancia organizan el libro de Sánchez Ron: la evolución local de cada ciencia considerada, las biografías de los principales profesores e investigadores de cada una de ellas y lo que podríamos denominar historia externa de la ciencia: las relaciones entre las instituciones científicas y los vaivenes de la política científica puntual de cada gobierno y la política general española.

En este último sentido, hay capítulos que recogen buena parte de la parábola intelectual del país: las peleas entre el clericalismo católico y los liberales laicos del institucionismo; el escaso desarrollo industrial español hasta los años sesenta y su reflejo en la tímida estimulación empresarial a la investigación; la sumisión de los cuadros científicos al control ideológico del primer franquismo, dominado por el autarquismo falangista y la militancia nacional-católica; la obra de los científicos republicanos exilados; las vinculaciones entre tecnologías aplicadas (aeronáutica, energía nuclear, ingeniería biológica, etc.) y tecnocracia desarrollista; etc.

Sánchez Ron ha debido manejar una documentación aplastante, en parte ya procesada por numerosos autores que le antecedieron, en parte leída de primera mano. Su deriva exige saber de las disciplinas particulares y de historia general, para establecer las conexiones del caso. El resultado es un texto que vale tanto para la consulta pormenorizada y el examen bibliográfico, como para la evocación de las grandes

figuras individuales (Cajal, Cabrera, Bolívar, Ochoa, etc.) y una fluida narración de los avatares científicos de España, sin olvidar la guerra al tópico de la incapacidad paradójicamente genial de los españoles para las ciencias puras y aplicadas.

Leteo. Arte y crítica del olvido, *Harald Weinrich, traducción de Carlos Fortea, Siruela, Madrid, 1999, 406 pp.*

Lete, deidad del olvido, era hermana de Mnemosyne, deidad de la memoria y madre de las musas. No es casual esta asociación de familia hecha por los griegos. La historia de la pareja así lo demuestra, y es la que intenta Weinrich en su libro. Ante todo por perfilar un arte del olvido (*ars oblivionis*) simétrico al arte de la memoria (*mnemotécnica*), algo en principio imposible pues todo signo es presencia, nunca ausencia. Tratar de olvidar algo es fijarlo.

Es cuando aparece el inconsciente. Primero con san Agustín, luego con el psicoanálisis. Recordar que se ha olvidado permite al olvido labrar el pasado y constituir la historia. Se olvida lo que duele, lo insoportable, lo maligno. Se cambia de lugar, se pierde espacio: el que pierde un sitio, olvida.

Por otra parte, así como la cultura tradicional privilegia la memoria, la modernidad la critica: lo que se sabe de memoria no se sabe, la información no es cultura. Aún más: desde Montaigne hasta la sofocante era de la informática, conviene ejercitar una suerte de oblivionismo científico y olvidar lo superfluo y redundante. Nietzsche y Joyce, un poco antes de las computadoras, recomendaron olvidar la historia para recuperar la espontaneidad de la existencia y descargarnos de la difunta herencia que es el pasado. Con todo, la vida social sería inviable sin memoria, sin un patrimonio común de representaciones, pero siempre que la obsesión por recordar no impida pensar. Funes el memorioso, justamente, no podía pensar porque no podía olvidar. De última, lo que llamamos realidad es lo que recordamos, es decir lo que hemos logrado no olvidar gracias a todo lo que hemos olvidado.

En suma: tema cardinal si los hay, tratado y retratado en incontables fuentes a lo largo de los siglos, como lo exhibe Weinrich con ritmo y amenidad, sin olvidar todo lo olvidable para que lo memorable se torne inolvidable.

El botón de Pushkin, *Serena Vitale, traducción de María Ángeles Cabré, Muchnik, Barcelona, 1999, 387 pp.*

El final de Pushkin parece una novela versificada de Pushkin. Sin

duda, esta similitud llevó a la profesora Vitale a investigar con prolijidad detectivesca esa etapa de la biografía pushkiniana, a veces con cierto deslizamiento hacia la novela, pero siempre respetando lo documentado y lo meramente conjetural.

Pushkin murió a causa de una gangrena abdominal provocada por una herida recibida en duelo con un oficial francés, de apellido folletinesco: Dantés, como el apócrifo conde de Montecristo. Se le atribuían amores con la mujer de Pushkin, que causaron un auténtico delirio celotípico en el poeta, escondido tras puertas propicias, apagando luces y dejando huellas de carbón en los labios de su esposa para obtener pruebas del adulterio. Lo cierto es que Dantés era amante del embajador de Holanda y se casó con una cuñada de Pushkin, quizás liada con el escritor. La bala que éste disparó en el aciago duelo dio en un botón de la chaqueta del otro y así se salvó la vida. Natalie, madame Pouschkine, era muy hermosa, muy tonta y muy vacilona, receptora de cortejos varios y admiraciones, del zar para abajo. El ser amado, como en una novela romántica, es fugitivo, inaprensible, objeto de la imaginación delirante.

Liberal y ateo, Pushkin recibió honras multitudinarias dignas de un santo. La xenofobia movió al pueblo contra el francés, acusado de asesinato. Levemente herido, éste marchó expulsado fuera de Rusia. La viuda se volvió a casar y siguió vacilando y teniendo hijos. Con los años, los comunistas inventaron la leyenda de un complot urdido contra el intelectual progresista por la corte y los reaccionarios. Vitale desmonta la especie y propone una suerte de tesis: lo único inteligible de la vida es lo que se puede contar. Podemos inteligir la vida de Pushkin, su agonía, sus funerales y su doble santificación a partir de las novelas de Pushkin, como aquella en que el poeta Lenski muere en duelo con el desnortado Oneguin.

B. M.

El fondo de la maleta

Crisis

Un artículo de George Steiner («¿El ocaso de las humanidades?» en *Revista de Occidente*, diciembre de 1999) remite, una vez más, al tema de la importancia que cobran las crisis en la historia de la cultura. La connotación ha afectado a la palabra crisis y, cuando la empleamos, solemos pensar en un momento difícil, de indecisión, de malestar, de extenuación y decadencia respecto a un pasado supuestamente exento de crisis y, en consecuencia, sereno, fluido, voluntarioso, feliz y enérgico.

El (mal) uso de la palabreja nos ha hecho olvidar que la crisis es el fenómeno por el cual un objeto altera su calidad, modifica su composición, subvierte su química. Por ello, a menudo, las grandes épocas de la cultura han sido tiempos de crisis, ya que promueven la revisión crítica y el ejercicio del criterio, dos vocablos —esta vez dichosamente— asociados al anterior.

Quizá no haya invención sin crisis y, en este sentido, no haya tampoco vida cultural sin un permanente estado de crisis. La «creación», si es que existe, provoca, por su parte, una constante crisis en los objetos dados, heredados. Si esta condición crítica se detiene, la actitud deviene pasividad y la imaginación creativa deja de serlo y se convierte en parálisis. Este es el estado, indeseable estado, contrario a la crisis: la inmovilidad.

A cuento de lo anterior, Steiner se pregunta por enésima vez si las humanidades, que han vivido de las crisis y las han estimulado para vivir de ellas, sirven para humanizar a la humanidad. «El humanista que humanizare buen humanizador será, etc.». Una revisión de la historia de las inhumanidades cometidas por la humanidad parece demostrar que no. Exquisitas civilizaciones como la China clásica o la Alemania tardorromántica han dado patéticos ejemplos de crueldad asociados a un culto enternecedor por la miniatura de laca o la música para piano.

Ciertamente, el desarrollo de las humanidades no es un seguro contra la barbarie. Más bien puede pensarse lo contrario. La civilización y el salvajismo progresan en proporción directa, como insiste en concluir Walter Benjamin. Por otro lado —y aquí tal vez demos con la clave del asunto— sólo el hombre puede ser inhumano y saberlo. Si alguna utilidad tienen las humanidades es ésa: la intensificación de la Humanidad en los hombres, de la conciencia de nuestros momentos de enemistad con nuestra propia condición, la crisis permanente que nos habilita el criterio y el juicio crítico en una infinita persecución de nuestra íntima y utópica condición humana.

El doble fondo

El caso Filloy

En la parva galería de excéntricos de la literatura argentina (Macedonio Fernández, Enrique Banchs, Julio Fingerit) Juan Filloy ocupa un lugar incomparable. Nacido en 1894, se propuso conocer los tres siglos sucesivos y lo viene consiguiendo. Decidió también escribir una novela por cada letra del abecedario y siete letras por título. *Aquende* y *Balumba* (ésta en verso y con tema sicalíptico) inician la serie.

Abogado y juez de instrucción en Río Cuarto (Córdoba argentina) su vida transcurrió al margen del mundillo literario. Muy pocos de sus libros conocieron una edición comercial (*Op Oloop* en Paidós) y, en general, fueron impresos por cuenta del autor, quien los regaló a una lista de amigos. Por ello es asimismo difícil hallarlos en bibliotecas públicas. Reunir la obra de Filloy será más bien tarea de arqueólogos.

Cortázar reconoce su deuda con el extraño personaje y es posible hallar sus marcas en narraciones experimentales y neobarrocas de los años sesenta y setenta. Hasta cabe reconocerle una honra de especial amargura: la Junta militar que sometió a la Argentina entre 1976 y 1983 prohibió su libro *Vil y vil*, lo cual llevó a su detención e interrogatorio en una instalación del Ejército.

Más allá y más acá de sus cualidades literarias, Filloy señala una de las vías realmente alternativas del escritor contemporáneo, la propuesta en su tiempo por un esquivo profesor de inglés de Besanzón, Stéphane Mallarmé: evadirse del mercado, vindicar el carácter privado —y, por ello, íntimo— de la literatura, quitarle todo precio y exaltar su valor. Tiempo no le ha faltado a Filloy para ejercitar su excentricidad, su alejamiento del centro, entre el siglo del simbolismo y el siglo de la cibernética.

Colaboradores

SANDRO ABATE: Crítico literario y ensayista argentino (Bahía Blanca).
JOÃO ALMINO: Crítico literario y ensayista brasileño (São Paulo).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
JOÃO ALEXANDRE BARBOSA: Crítico literario y ensayista brasileño (São Paulo).
HUGO BIAGINI: Historiador argentino (Buenos Aires).
ANTONIO DIMAS: Crítico literario y ensayista brasileño (São Paulo).
LUIS ESTEPA: Crítico literario y ensayista español (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
K. DAVID JACKSON: Crítico literario y traductor norteamericano.
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Ensayista y crítica literaria española (Tenerife).
CARLOS ALBERTO PASERO: Crítico literario argentino (Buenos Aires).
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Ensayista argentino (Buenos Aires).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
ISABEL SOLER: Crítica literaria y ensayista española (Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre literatura gallega actual escriben

Noemí Pazo
Dolores Vilavedra
Xesús González Gómez
Luciano Rodríguez



MINISTERIO DE ASUNTOS
EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



COOPERACIÓN
ESPAÑOLA

800 Pts.